

Universitat de València  
Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació  
Departament de Filologia Espanyola



EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL EN LA  
ESCENA PÚBLICA CONTEMPORÁNEA.  
LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO (1986-2011)

Tesis doctoral presentada por:

**PURIFICACIÓ MASCARELL**

Dirigida por: Dra. TERESA FERRER VALLS

Programa de doctorado: Estudios Hispánicos Avanzados

València, 2014









## Dedicatoria

La primera vez que vi un espectáculo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico tenía veintitrés años y fue en Almagro. Recuerdo que pensé: nunca he visto nada tan hermoso, nunca. Estuve en shock durante varios días. Yo solo sabía lo que era el teatro clásico por las ediciones de Cátedra, que subrayaba concienzudamente, y por las clases de Teresa Ferrer en la licenciatura, a las que nunca falté. Recordaba a la perfección las explicaciones sobre el espacio del corral de comedias de mi profesora de literatura en 4º de la ESO, Ana Belén Pina, así como los dibujitos de unas fotocopias que nos pasó con los diferentes tipos de compañías que empezaban a funcionar a finales del siglo XVI y principios del XVII: bululú, ñaque, gangarilla... Durante la carrera, iba al teatro prácticamente todas las semanas; siempre he tenido gran afición. Pero jamás había presenciado un espectáculo de teatro clásico español. Cuando aquella noche vi y escuché aquello, cuando lo sentí, no sabía cómo racionalizarlo. Simplemente, me había fascinado. Se trataba de *Las manos blancas no ofenden*, bajo la dirección de Eduardo Vasco, un nombre desconocido para mí, una obra de Calderón que ni siquiera sabía que existía. Pero salí del Hospital de San Juan flotando. Empecé el doctorado medio año después, equivocando el primer derrotero: el trabajo final de máster fue una edición crítica de una comedia de santos anónima de la colección del conde Gondomar. Creo que aquel trabajo producía en mí justo la sensación contraria a la que experimenté la feliz noche almagreña con la CNTC. Y creo que mi tutora no tardó en percibirlo. Dar un giro radical al tema de mi tesis ha sido el mejor de sus consejos. Con César Oliva, Julio Huélamo y Lola Puebla, en el Centro de Documentación Teatral, se perfiló mi destino doctoral, un destino que ahora, con la tesis ya cerrada, creo que empezó aquella noche en que los actores Miguel Cubero y Montse Díez, que daban vida a César y Serafina respectivamente, luchaban por conseguir al ser amado disfrazados con ropajes que ocultaban su auténtica identidad sexual. A todos los personajes de esta comedia de enredo, Teresa, Ana Belén, Eduardo, César, Julio, Lola, Miguel, Montse, incluido al excelso conde Gondomar, quisiera dar las gracias con todo mi cariño.



# ÍNDICE

0. Resumen .....	13
1. PRESENTACIÓN .....	19
1.1. Filología y escena: un encuentro necesario para el siglo XXI .....	21
1.2. ¿Por qué una tesis sobre la Compañía Nacional de Teatro Clásico? .....	29
1.3. Objetivos de la investigación y estructura organizativa .....	32
1.4. Planteamiento metodológico y presupuestos teóricos .....	36
2. EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL EN ESCENA: SIGLOS XX Y XXI .....	47
2.1. El paso del siglo XIX al XX: los barrocos al servicio de los divos .....	49
2.2. Los años 20 y 30: los clásicos en la modernidad escénica española .....	54
2.3. La II República: la vuelta al pueblo de Lope y Calderón .....	57
2.4. La posguerra: el teatro áureo en manos de los vencedores .....	61
2.5. El franquismo: el refugio de los Teatros Nacionales .....	66
2.6. La Transición: el abandono de los autores del Seiscientos .....	72
2.7. La democracia: la recuperación pública y privada de los clásicos en escena .....	78
2.8. El nuevo milenio: la consolidación escénica del teatro clásico español .....	86
2.9. La dicción del verso y la adaptación del texto: ¿Polémicas irresolubles? .....	105
3. 25 AÑOS DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO. ANÁLISIS DE ESPECTÁCULOS .....	123
3.1. Un Calderón aséptico y neutral para el polémico debut de Adolfo Marsillach: <i>El médico de su honra</i> (1986 y 1994).....	125
3.1.1. Contexto: en busca de una tradición de escenificar clásicos .....	125
3.1.2. Antecedentes: el uxoricidio barroco en las tablas del siglo XX .....	128
3.1.3. Exégesis del texto: los límites de una obra “repugnante y atractiva”.....	133
3.1.4. Recepción: el peso de tópicos y prejuicios entre la crítica .....	142
3.1.5. Análisis: el espectador como juez y parte de un crimen .....	147
3.1.6. Conclusión: la desazón de la ambigüedad .....	160

## 3.2. La comedia barroca como juguete escénico:

<i>Antes que todo es mi dama</i> (1987) o la aceptación de la CNTC .....	165
3.2.1. Contexto: “reivindico mi derecho a jugar” .....	165
3.2.2. Exégesis del texto: un perfecto engranaje de capa y espada .....	169
3.2.3. Recepción: un triunfo de público y un asombro para la crítica .....	174
3.2.4. Análisis: la distancia y el efecto de distanciamiento .....	179
3.2.4.1 Convenciones al aire, ironía y subversión del final feliz .....	182
3.2.5. Conclusión: la CNTC como el antimuseo de los clásicos .....	189

## 3.3. Verosimilitud y claridad. Un paradigma para representar textos clásicos:

<i>El Alcalde de Zalamea</i> (1988) de José Luis Alonso .....	197
3.3.1. Contexto: un “trabajador del teatro” y los barrocos .....	197
3.3.2. Antecedentes: andanzas escénicas del villano Pedro Crespo .....	202
3.3.3. Recepción: ¡por fin, un clásico-clásico! El aplauso de la crítica .....	206
3.3.4. Análisis: sobriedad, naturalismo y psicología.....	209
3.3.5. Conclusión: Alonso o la necesidad de un referente para el clásico .....	223

## 3.4. Un alegato multicultural con el brillo del gran espectáculo:

el estreno mundial de <i>La gran sultana</i> (1992) de Cervantes .....	231
3.4.1. Contexto: la adaptabilidad de un clásico en un año internacional .....	231
3.4.2. Antecedentes: el insólito caso del dramaturgo Cervantes .....	236
3.4.3. Exégesis del texto: <i>La gran sultana</i> , ¿estandarte de la tolerancia? .....	242
3.4.4. Análisis y recepción: las claves escénicas de un éxito marsillesco .....	247
3.4.5. Conclusión: kitsch turco en formato de revista musical .....	256

## 3.5. El desnudo de la escena en favor del actor. Pilar Miró en la CNTC:

<i>La verdad sospechosa</i> (1991) y <i>El anzuelo de Fenisa</i> (1997) .....	265
3.5.1. Contexto: una directora ante el teatro barroco español .....	265
3.5.2. La verdad de don García o el arte de la interpretación según Miró .....	268
3.5.2.1. Antecedentes y exégesis del texto: el embustero cautivador .....	268
3.5.2.2. Análisis y recepción: hilaridad y sobriedad en Alarcón .....	271
3.5.3. La pícara Fenisa en el espacio vacío .....	282

3.5.3.1. Antecedentes y exégesis del texto: la transgresión de una buscona .....	282
3.5.3.2. Análisis y recepción: la seducción y el descaro sin aditamentos .....	286
3.5.4. Conclusión: un “estilo Miró” para escenificar clásicos .....	291
 3.6. <i>La vida es sueño</i> (2000) a ritmo de <i>thriller</i> . Calixto Bieito:	
energía y provocación para un drama áureo canónico .....	297
3.6.1. Contexto: <i>L'enfant terrible</i> de la escena internacional y Calderón .....	297
3.6.2. Antecedentes: una obra inagotable en pie .....	304
3.6.3. Recepción: “arriesgada y polémica” .....	309
3.6.4. Análisis: un hipogrifo desbocado y nihilista.....	314
3.6.5. Conclusión: Segismundo, nuestro contemporáneo .....	322
 3.7. El lirismo popular de un cuento escénico: <i>Peribáñez</i> <i>y el Comendador de Ocaña</i> (2002) por Alonso de Santos .....	327
3.7.1. Contexto y antecedentes: el drama rural en la escena moderna .....	327
3.7.2. Exégesis del texto: de las lecturas político-sociales al universalismo .....	330
3.7.3. Análisis: un mundo de contrarios genéricos para el público actual .....	332
3.7.3.1. Simplificación del texto y auge de su lirismo popular .....	338
3.7.4. Conclusión: idealización y atemporalidad. Lope cuenta un cuento .....	345
 3.8. La deleitosa elegancia de los barrocos: <i>El castigo sin venganza</i> (2005) y <i>Las bizzarrias de Belisa</i> (2007) de Eduardo Vasco .....	351
3.8.1. Contexto: un joven director con un sello personal inconfundible .....	351
3.8.2. El deseo de Federico y Casandra entre camisas negras .....	359
3.8.2.1. Antecedentes y exégesis: una tragedia <i>à trois</i> .....	359
3.8.2.2. Recepción y análisis: desde la contención hacia la intensidad .....	363
3.8.3. La pasión juvenil y Lope. Una Belisa ecléctica y glamourosa .....	376
3.8.3.1. Antecedentes y exégesis: una pieza por explotar .....	376
3.8.3.2. Recepción y análisis: <i>swing</i> escénico con destellos dorados .....	381
3.8.4. Conclusión: la belleza y el goce .....	393

APÉNDICE I. Fichas artístico-técnicas de los montajes analizados .....	401
APÉNDICE II. Contenido del DVD .....	413
 4. LA VISIÓN DE LOS DIRECTORES DE LA CNTC .....	 415
4.1. Rafael Pérez Sierra: “Un adaptador ortodoxo sabe introducir las notas a pie de página en el escenario” .....	419
4.2. Andrés Amorós: “Hay que ampliar el canon, pero sin miedo a reponer los grandes títulos” .....	435
4.3. José Luis Alonso de Santos: “El director de la CNTC debe defender a Lope y a Calderón, no a sí mismo” .....	449
4.4. Eduardo Vasco: “No concibo la Compañía como un centro de producción de montajes” .....	465
 5. CONCLUSIONES .....	 495
5.1. Datos y análisis de la producción escénica de la CNTC (1986-2011) .....	497
5.1.1. Los directores y sus etapas .....	497
5.1.2. El repertorio: dramaturgos, títulos y géneros .....	506
5.1.3. Adaptadores y escenógrafos .....	525
5.2. Una escena clásica para el siglo XXI: libertad artística y apertura internacional ....	532
5.3. Synthèse des conclusions .....	544
 6. BIBLIOGRAFÍA .....	 553







## 0. RÉSUMÉ

C'est en 1986 que la *Compañía Nacional de Teatro Clásico* (CNTC) ouvre ses portes et l'Espagne est ainsi dotée pour la première fois d'une institution publique destinée exclusivement à la mise en scène d'œuvres dramatiques classiques. De cette année-là à nos jours, et malgré un retard de plusieurs siècles par rapport à des pays comme la France ou l'Angleterre, le travail modernisateur de la CNTC, au moment de dresser les classiques sur les planches, a constitué un vrai stimulant conceptuel pour la dramaturgie baroque à l'époque contemporaine. Ce changement de paradigme artistique et social qu'a représenté la compagnie tout au long des dernières décennies méritait une étude approfondie. Cette thèse doctorale y est dédiée.

La recherche qui est présentée ici a pour objectifs suivants : l'analyse du rôle social et culturel de la CNTC comme institution publique créée, à la base, pour préserver et diffuser le théâtre baroque espagnol depuis la scène ; l'examen de l'évolution de la compagnie, ses différentes étapes, directeurs, équipes artistiques et surtout les transformations dans les façons de comprendre et d'exposer depuis les planches les classiques baroques ; l'étude des procédés scéniques employés dans la mise en scène contemporaine des textes classiques à travers l'analyse en profondeur des dix spectacles les plus représentatifs du labeur théâtral de la compagnie entre 1986 et 2011 ; l'élaboration de conclusions sur le type de conception que ces travaux scéniques transmettent à la société au sujet des classiques espagnols ; la mise en relation de deux domaines professionnels qui, paradoxalement et jusqu'à pas si longtemps que cela, ont cohabité dos à dos, celui de la recherche académique sur le théâtre classique espagnol et celui de sa mise en scène contemporaine.

Pourquoi faire une thèse sur la CNTC ? Car après presque trente ans à définir l'horizon scénique sur les classiques en Espagne, il est impossible d'aborder la réalisation d'un texte de Lope de Vega ou de Calderón de la Barca sans prendre en compte les grandes lignes tracées par la CNTC. Car après avoir révolutionné la notion de traditionnel des classiques grâce à des mises en scène qui rompent avec le modèle de représentation de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, et après s'être aventuré dans des œuvres peu ou jamais interprétées ou dans des lectures hétérodoxes de textes canoniques, aucune thèse reprenant ses principales contributions et considérant son parcours n'a encore été présentée, jamais

une étude extérieure à la CNTC qui évalue indépendamment et avec désintéressement son parcours, ses réussites, ses erreurs et ses possibilités d'avenir n'a été élaborée.

Cette thèse se divise en cinq grandes parties. La première fait une présentation du sujet et expose les objectifs et les bases théoriques de la recherche réalisée. La deuxième réalise un plan d'ensemble sur la mise en scène moderne et contemporaine du théâtre classique espagnol. La troisième partie du travail représente le principal apport et le plus original de cette thèse : dix réalisations de la CNTC sont analysées en profondeur afin de connaître les clefs de lectures des œuvres de Lope de Vega, de Calderón de la Barca, de Cervantes ou de Ruiz de Alarcón de la part de l'institut. La quatrième partie est innovatrice dans le domaine de la philologie parce qu'elle cède la voix à des professionnels de la scène, pour qu'ils expriment leur point de vue sur le parcours et le sens de la CNTC, au moyen de quatre entrevues approfondies avec les quatre directeurs encore en vie qui ont dirigé la compagnie. Finalement, la thèse se clôt avec une série de conclusions.





—Mira, Marsillach, el teatro clásico no se hace así.  
—¿Ah, no? ¿Y cómo se hace, don Miguel?  
—Gritando, el teatro clásico se hace gritando.

*Tan lejos, tan cerca, Adolfo Marsillach*

El teatro nos une y nos retiene porque opera contra la entropía exterior, contra el ruido nacido para cubrir el silencio, contra la velocidad que nos empuja hacia el minuto siguiente, hacia el tintineante vacío siguiente.

La misión del teatro es parar ese afuera, juntarnos un rato ante un artefacto verídico, hiperrealista, es decir, más real que la realidad que nos venden, imponen y decretan. El teatro inventa otra realidad donde cada palabra, cada gesto, cada silencio y cada luz han de tener sentido: inventa un artefacto construido, formalizado, que ha de persuadirte de que esa otra realidad solo puede darse así, verse así, contarse así, y por eso ese silencio revivificado que brota antes de los aplausos es una muestra de pura gratitud por haber sido salvados durante un rato, reunidos de nuevo y de nuevo reconstruidos por el arte.

*Telón de fondo, Marcos Ordóñez*





## **1. PRESENTACIÓN**



El “crítico teatral” por excelencia es el actor y el director que, con el actor y por medio de él, prueba y realiza las potencialidades de significado en una obra. La verdadera hermenéutica del teatro es la representación.

*Presencias reales*, George Steiner

### 1.1. Filología y escena: un encuentro necesario para el siglo XXI

Imagina el filósofo Steiner (1991: 6-7) un país donde no existe la crítica y todos los habitantes se dedican a la creación. En esa sociedad no hay teorías para acercarse analíticamente a la obra de arte. Hay obras de arte y gente que pinta, escribe, compone, baila, interpreta, canta, dirige, esculpe... Está claro que, en ese país ficticio, la tarea de los filólogos tendría todavía menos valor que en el mundo real.

Personalmente, siempre he considerado que los estudiosos de la literatura nos (mal) ganamos la vida cual insectos parásitos de los artistas, juzgando sin llegar nunca (o pocas veces) a experimentar y a exponernos. Para los artistas, somos los sesudos y doctos analistas que observan y dictaminan desde la barrera, protegidos de las salpicaduras de sudor que provienen del ruedo de la actividad creadora. Y, en cierto modo, no les suele faltar razón. Esta fría actitud distante, similar a la de un juez inapelable, siempre resultará más cuestionable en la crítica académica dedicada a la investigación del arte dramático, trátese del contemporáneo, el moderno o, como es el caso que nos ocupa, del teatro creado durante los Siglos de Oro españoles.

En este último ámbito de estudio, impregnado de aroma a manuscrito en solitarias sesiones de cotejo, los filólogos se convierten en paladines de la palabra escrita, de su significado, de su condición de producto de una época histórica y un sistema literario, de su sentido cultural; en definitiva, de la esencia inmanente que desprende un corpus textual imprescindible dentro del canon literario de la lengua castellana. Mientras, desde la tarima del escenario, los profesionales de la práctica escénica reclaman su parcela de libertad creativa para “dar vida” a la historia y los personajes del texto, el cual se contempla como un elemento más dentro de la constelación de signos interrelacionados que configura una puesta en escena. Estos profesionales, además, han de lidiar con el bajo presupuesto del que depende la compañía, con las dificultades para organizar giras del

espectáculo o con el elenco disponible de actores y actrices. Es decir, con las infinitas eventualidades que supone poner en pie una obra de teatro, ahora y en la época de Lope.

El conflicto moderno entre el bando de las Letras y el del Teatro, perfilado durante la época de las vanguardias históricas y su concepción del teatro como un arte autónomo e independiente del resto de artes (incluida la literatura)<sup>1</sup>, ha producido dos clases de oponentes ya tópicos: el filólogo que condena e invalida las representaciones teatrales que transgreden la lectura académica y canónica del texto, por un lado, y el teatrero<sup>2</sup> que detesta cualquier injerencia u opinión del estudioso y desconfía radicalmente de la academia, por otro. Tales posturas extremas han formado parte del imaginario de los filólogos y directores de escena dedicados al teatro clásico español y, aunque hijas de una realidad llena de prejuicios y parcelas excluyentes (este, como todos los tópicos, incorpora un porcentaje de verdad), su desleimiento es evidente en los últimos años.

Tras la fase de decadencia escénica del teatro clásico a finales de los años 70 del siglo XX, pasando por una complicada década de los 80 cargada de duras fricciones en la recepción de los clásicos, y unos 90 en los que, paulatinamente, se fueron suavizando las aristas entre ambos bandos, el cambio de milenio impulsó una nueva era en las relaciones entre filología y escena, tal como esta tesis pretende evidenciar. En la actualidad, nadie se atreve a cuestionar que el teatro es, principalmente, esa encrucijada espaciotemporal que permite la comunicación entre un espectador apto para la recepción y un intérprete que

---

<sup>1</sup> Véase al respecto el volumen recopilatorio *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias* (1999), editado por José A. Sánchez. A comienzos del siglo XX, el teatro será reivindicado por los vanguardistas como un arte con unos rasgos propios que deben explotarse en escena y que lo diferencian del resto de las artes: la luz, el movimiento, las evoluciones cromáticas, la gestualidad y la mímica, etc. Comienza entonces un rechazo hacia el elemento textual, hacia la obra escrita, que constituye el germen del debate actual sobre la importancia del texto y su condición intocable o no en la puesta en escena. En esta línea, resulta de referencia el ya clásico tratado de André Veinstein *La puesta en escena: su condición estética* (1962), donde se ahonda en el concepto de la puesta en escena como un arte con una especificidad propia y constatable a lo largo de la historia.

<sup>2</sup> No existe en el castellano de la Real Academia Española un término para definir a las personas que se dedican al arte escénico en toda su diversidad de oficios. En la vigésima tercera edición del DRAE, la entrada de “teatrero” aparece como artículo enmendado y, en la cuarta acepción (tras: 1. Teatral. 2. Muy aficionado al teatro. 3. Persona afectada que gesticula con exageración), se incluye por primera vez su sentido de “profesional del teatro”, aunque dentro del registro coloquial del lenguaje. No obstante, en España, se ha extendido durante los últimos años su uso en contextos cultos debido a la necesidad de hallar un vocablo que se adapte a la definición. Con el mismo significado de trabajador del teatro se emplea, de manera más habitual en Hispanoamérica, la palabra “teatrista”, pues tanto el sufijo “-ero” como el sufijo “-ista” indican oficio, ocupación, profesión o cargo, aunque el último posea un matiz más culto que el primero. En cualquier caso, es evidente la necesidad de encontrar una denominación propia para estos profesionales.

ejecuta y transmite<sup>3</sup>. La acepción de teatro como “literatura dramática” ha perdido hoy la preeminencia característica de otras épocas, y ello gracias al poderoso desarrollo de la teoría teatral y al auge de los estudios sobre el espectáculo durante la segunda parte del siglo XX, tal como se expone en el tercer punto de esta presentación<sup>4</sup>.

Si en efecto “la verdadera hermenéutica del teatro es la representación”, los filólogos deberíamos prestar mucha atención a la actividad de las compañías, no solo por la utilidad que ofrece para comprender más profunda y complejamente el sentido subyacente del texto, sino porque solo la práctica escénica *hace posible* esa obra de arte que la filología estudia en una única vertiente, la textual, desde hace siglos y de manera prioritaria. Múltiples razones justifican la deriva textual de la filología especializada en el teatro: la misma esencia de “amor a las palabras” implícita en la etimología del vocablo, la tradición secular de estudio de la literatura por parte de esta disciplina y, en el caso áureo, el desafío que supone la fijación de los textos dramáticos antiguos dada su compleja transmisión y, además, la condición poética que los caracteriza por construirse bajo las leyes del metro y la rima y mediante un estetizado lenguaje plagado de recursos retóricos y de referencias cultas o epocales que exigen una adecuada clarificación para el lector contemporáneo.

Pero, tal vez, la causa que mejor explica la exigua atención que ha brindado nuestra filología moderna al análisis de la recepción escénica contemporánea de los clásicos se relaciona con la desconcertante inaprensibilidad del objeto de estudio. El texto tiene una entidad “física” manejable por el especialista: sus dimensiones son lingüísticas y, por tanto, se rige por unas reglas familiares para el filólogo en su acercamiento científico. La puesta en escena, sin embargo, y pese a constituir la lectura más compleja de un texto dramático, se revela como una realidad poliédrica y volátil de problemático análisis. Sostiene el

---

<sup>3</sup> Una definición de “teatro” sintética a la par que completa la ofrece el teatrólogo francés Alain Girault: “El denominador común a todo lo que solemos llamar «teatro» en nuestra civilización es el siguiente: desde un punto de vista estático, un espacio para la actuación (escenario) y un espacio desde donde se puede mirar (sala), un actor (gestualidad, voz) en el escenario y unos espectadores en la sala. Desde un punto de vista dinámico, la constitución de un mundo «ficticio» en el escenario en oposición al mundo «real» de la sala y, al mismo tiempo, el establecimiento de una corriente de «comunicación» entre el actor y el espectador” (en Pavis, 1998: 436).

<sup>4</sup> Una síntesis actualizada de la evolución moderna del concepto de teatro, se encuentra en el reciente trabajo de Emilio de Miguel Martínez (2013). Este ensayo sobre la esencia del teatro que sitúa al espectador en el punto de mira, repasa las concepciones restrictivamente textuales o espectaculares de este arte hasta llegar a la actual “feliz conciliación” —en palabras del autor— entre ambas caras de la realidad teatral.

director Peter Brook que “el teatro es siempre un arte autodestructor y siempre está escrito sobre el agua” (2012: 27). En efecto, su condición efímera lo convierte en una experiencia intangible, irreproducible e irrepetible, pues nunca hay un espectáculo idéntico a otro. Asimismo, Jorge Dubatti defiende que el principal rasgo de la experiencia teatral es su dependencia de una situación de “convivio”:

El convivio, manifestación de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio. El teatro es arte aurático por excelencia (Benjamin), no puede ser des-auratizado (como sí sucede con otras expresiones artísticas) (...). En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal. La gran diferencia del teatro con la literatura es que no existe teatro “craneal”, “solipsista”, es decir, se requiere del encuentro con el otro (...). Es efímero y no puede ser conservado, en tanto experiencia viviente teatral, a través de un soporte in vitro. (2008: 15-16)

En este sentido, el teatro clásico constituye un patrimonio que, a diferencia de los templos románicos, las pinturas de Goya o los poemas de Lorca, no ha quedado “petrificado” en un estado fijo cuyo significado se actualiza siempre que un observador o un lector lo interpreta. El teatro necesita de la presencia del otro para “generarse” y únicamente existe en el momento de la representación y de la recepción<sup>5</sup>. Por eso, investigar ese proceso comunicativo y la red de elementos interconectados y polivalentes que lo posibilitan constituye un complejo reto. La dificultad surge en el instante mismo de escoger los parámetros teóricos que sustentarán el acercamiento al fenómeno teatral. No puede obviarse que en la tradición del hispanismo apenas existen precedentes en el campo del análisis del espectáculo teatral y sus circunstancias, con lo que se avanza por una vía poco transitada y con escasos asideros fiables<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> En este sentido pero, en concreto, sobre las adaptaciones escénicas de los clásicos, José Luis Alonso de Santos apunta: “La obra escrita de cada autor seguirá eternamente viva en los libros: siempre podrán acercarse a ella los que quieran disfrutar de su lectura. Pero hacer una versión —y una puesta en escena— es crear algo con vida propia, y por tanto efímera, que morirá en el momento en que no sea contemplada por los ojos de un espectador. El acto teatral es un acto creador, y su carácter específico es el de una experiencia de grupo, un discurso integrado donde directores, actores, escenógrafos, músicos, iluminadores, equipo de producción, etc. —y espectadores— participan y comparten un trabajo común que se completa cuando la obra está en el escenario, a partir del texto original del autor” (2006: 240).

<sup>6</sup> Una guía fundamental dentro del ámbito español lo constituyen los trabajos de José Luis García Barrientos, en los que se aúna la teoría y la práctica del análisis teatral. Su indispensable manual teórico, repleto de ejemplos ilustrativos, *Cómo se comenta una obra de teatro* (2003) se concreta en el volumen colectivo *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método* (2007), donde el método de análisis defendido por Barrientos es aplicado sobre obras de diferente índole y época. Entre los nueve análisis, dos trascienden la literatura dramática y se centran en un espectáculo de ópera de Monteverdi y en una puesta en escena de Lepage.

Investigar la puesta en escena contemporánea del teatro clásico supone un reto por más razones. Toda lectura escénica de una obra está condicionada por las coordenadas históricas en las que se produce. No hay un modo único de interpretar el teatro clásico, sino tantos como tendencias y modas escénicas han marcado la historia del arte teatral. Cada época ha representado el corpus dramático clásico según unos criterios estéticos temporales y, en correspondencia, ha contado con un distinto tipo de recepción por parte de la sociedad. Además, un teatro con cuatro siglos de antigüedad, canonizado desde el siglo XIX y sujeto a los vaivenes políticosociales del XX, arrastra consigo, inevitablemente, el sedimento de las múltiples exégesis a las que se ha visto sometido a lo largo de la historia. Por todo ello, la evolución histórica de los modos de interpretar y comprender el teatro áureo también debe contemplarse a la hora de analizar el montaje actual de estos textos en la escena.

A estas dificultades y condicionamientos de la investigación del teatro clásico en las tablas, se añade la displicencia o el paternalismo con que, desde el ámbito intelectual, se ha mirado en demasiadas ocasiones al mundo de la farándula. Una actitud relacionada con la oposición entre estudiosos y profesionales de las tablas antes apuntada y que comporta una implicación nada trivial para el filólogo que decide investigar el teatro en su condición espectacular: frente al investigador que se dedica, según dicta la tradición, a los aspectos textuales, corre el riesgo de ser catalogado como un investigador de segunda categoría consagrado a una tarea “menor”.

En suma, un amplio conjunto de causas explica que el campo del análisis de la puesta en escena actual del teatro clásico sea el menos frecuentado del prolífico siglodorismo teatral. De hecho, la filología española se ha decantado más por la investigación de la puesta en escena en el Barroco, a través de los documentos conservados o mediante hipótesis, que por el análisis de la representación contemporánea de los clásicos, pese a que esta última puede ser experimentada en directo por el investigador<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> En el campo de la teatralidad barroca, son trabajos de referencia *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro* (2000), de José María Ruano de la Haza, y *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos* (1998), de Evangelina Rodríguez Cuadros, además de multitud de artículos que tratan de describir, a partir de las pistas que contienen los textos, cómo serían interpretados por los actores de la época y cómo se escenificarían en los corrales o en los palacios. John Varey, Victor Dixon, Josef Oehrlein, John Allen, José María Díez Borque, Agustín de la Granja o Teresa Ferrer han destacado como investigadores de esta materia. Ruano de la Haza sostiene: “Es importante que los que nos dedicamos a estudiar el teatro clásico del Siglo de Oro español tratemos de reconstruir las condiciones, no sólo de escenificación, sino también de producción y difusión” (2000: 32). Y prosigue reflexionando

La edición sistemática de las obras de los grandes autores barrocos, el estudio del contexto sociohistórico que rodeó la creación de estas obras, la biografía de los dramaturgos, la variedad de los géneros y sus características, los espacios de la representación barroca, el funcionamiento de las compañías de la época y la actividad de los actores y las actrices... La investigación sobre el teatro clásico español ha progresado hasta convertirse en una de las áreas más fructíferas y especializadas del hispanismo<sup>8</sup>. En los últimos años ha cosechado dos éxitos fundamentales. Por un lado, demostrar la pluralidad ideológica que transpira el amplio corpus dramático áureo frente al concepto monolíticamente conservador que, sobre este teatro, ha poseído la sociedad española desde la selección decimonónica del canon moderno hasta prácticamente nuestros días, como se estudiará en el segundo bloque de esta tesis. Por otro lado, convertirse en los estudios pioneros en la aplicación de las nuevas tecnologías para la creación de nuevos instrumentos de investigación en el ámbito humanístico en España<sup>9</sup>. Y, sin embargo, la parcela de la recepción contemporánea del teatro clásico en general, y la de su puesta en escena en particular, siguen esperando una exploración en profundidad así como un proyecto de envergadura que aborde con método, rigor y un enfoque global esta materia.

Un puñado de estudiosos ha dedicado sus esfuerzos en este sentido durante las últimas décadas, y la mayoría lo ha hecho desde una perspectiva sociológica o desde la teoría del canon. Luciano García Lorenzo, César Oliva, Francisco Ruiz Ramón, Antonio Serrano, Javier Huerta Calvo y, en menor medida, Felipe Pedraza o Héctor Urzáiz han reflexionado sobre la representación actual del teatro clásico, su significado cultural, los

---

sobre la tradición crítica inglesa, cuyo estudio de los textos de Shakespeare nunca ha desdeñado las convenciones de la representación y la iconografía de la época, para defender que este procedimiento debería normalizarse en el ámbito del hispanismo. En la actualidad, puede afirmarse que esta veta investigadora ha ofrecido fundamentales aportaciones. Y la normalización necesaria, en estos momentos, la exige el estudio de las representaciones modernas de los títulos áureos. De hecho, son muy pocas las ediciones contemporáneas de comedias barrocas que contengan, en su estudio introductorio, un epígrafe documentado en profundidad sobre la vida escénica de la obra en cuestión durante el último siglo, más allá de las notas a pie de página o de la alusión superficial.

<sup>8</sup> Un balance general de todos estos progresos se encuentra en el trabajo de Oleza “El teatro clásico español: metamorfosis de la historia” (2002). La página web *La casa di Lope* (<<http://www.casadilope.it/>>) gestionada por Fausta Antonucci, ofrece la selección bibliográfica más actualizada de los avances realizados, durante los últimos años, en los diferentes frentes de la investigación teatral áurea.

<sup>9</sup> Las bases de datos DICAT (2008), ARTELOPE (2012) y CATCOM (esta última, en proceso de elaboración actualmente, pero consultable en parte en: <<http://dicat.uv.es/catcom.html>>), dirigidas desde la Universitat de València por Joan Oleza y Teresa Ferrer, constituyen el mejor ejemplo en este sentido. Asimismo, desde la Universidad de Valladolid, Héctor Urzáiz se encuentra el frente del equipo que hace posible la base de datos CLEMIT (<<http://buscador.clemit.es>>), un proyecto que estudia los documentos de la censura presentes en el teatro impreso y manuscrito y su incidencia en los textos del siglo XVIII y comienzos del XVIII.



límites de las adaptaciones textuales o la trayectoria de las compañías especializadas. En 1992, García Lorenzo dirigió una tesis doctoral que se ha convertido en un referente para todo aquel que se adentre en la recepción moderna y contemporánea de los clásicos españoles. Manuel Muñoz Carabantes (1992), además de analizar la influencia que los acontecimientos históricos del siglo XX han ejercido sobre el trabajo escénico con los clásicos en nuestro país, recopiló información sobre 1.700 montajes de teatro grecolatino, medieval, renacentista y barroco (de autores españoles y extranjeros) confeccionando el catálogo más exhaustivo sobre la materia que puede hoy consultarse.

Veinte años después de este precedente, y desde las filas jóvenes de la filología, ha resurgido el interés en la recepción contemporánea del teatro clásico español materializándose en varias tesis doctorales de próxima lectura<sup>10</sup>. Una nueva generación ha entendido que, sin abandonar el estudio textual y las ediciones críticas, la filología debe abrirse al teatro clásico en tanto patrimonio histórico inmaterial y analizar su práctica escénica, sus usos artísticos y sociales, y las transformaciones que ha experimentado su recepción por parte del público. El objetivo final será entender el significado que posee la dramaturgia clásica para los ciudadanos de la época contemporánea.

Progresar en este camino constituye uno de los principales retos del presente siglo para los estudios áureos sobre teatro. No en balde, la transferencia de los conocimientos y su vínculo con el desarrollo social y económico del país se han convertido en premisas

---

<sup>10</sup> Son varias las tesis que se encuentran en proceso sobre este tema. A continuación reproducimos sus títulos provisionales, el nombre del autor y del director, y la universidad donde se inscriben: *La influencia del Quijote en el teatro español contemporáneo*, de María Fernández Ferreiro, dirigida Emilio Martínez Mata en la Universidad de Oviedo; *La Celestina en escena (1909-2012)*, de María Bastianes, codirigida por Javier Huerta Calvo y Julio Vélez en la Universidad Complutense de Madrid; *El canon de Calderón. Presencias y ausencias de su teatro en la escena española*, de Sergio Adillo Rufo, codirigida por Luciano García Lorenzo y Julio Vélez en la Universidad Complutense de Madrid; *Análisis de la recepción y canonización de las comedias del Siglo de Oro a partir de sus adaptaciones cinematográficas*, de Alba Carmona Lázaro, dirigida por Gonzalo Pontón Gijón en la Universitat Autònoma de Barcelona; *Lope de Vega y Calderón de la Barca en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2013) y la función dramaturgica de la escenografía*, de Olivia Nieto Yusta, dirigida por José Romera Castillo en la UNED. Asimismo, dos filólogos jóvenes, desde fuera de las fronteras españolas, se han dedicado en los últimos años a la investigación de la recepción contemporánea de los clásicos españoles. Se trata de Esther Fernández, que desde el Sarah Lawrence College en Estados Unidos ha publicado numerosos artículos, reseñas y el libro *Eros en escena: Erotismo en el teatro del Siglo de Oro* (2009), y de Duncan Wheeler, que desde la Universidad de Leeds ha escrito el volumen *Golden Age Drama in Contemporary Spain* (2012). Asimismo, María Bastianes, Esther Fernández y quien suscribe este trabajo han editado el volumen colectivo *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español* (Reichenberger, 2014), cuya principal baza es la apuesta por el diálogo entre la filología y la escena a través de nueve entrevistas en profundidad con directores, adaptadores y actores, así como cuarenta entrevistas breves con profesionales relacionados con el teatro clásico español desde los más diversos ámbitos.

básicas para la supervivencia de los saberes especializados. El teatro, una práctica social instaurada en la vida cultural de la nación, que recibe apoyos y subvenciones estatales y que se considera un termómetro del desarrollo intelectual de una colectividad, es uno de los mejores aliados de la filología en su batalla por mantener un estatus académico digno en una época delicada para la autarquía de las humanidades. La práctica y la investigación del teatro clásico en la actualidad son dos tareas complementarias: deberían convertirse en las dos caras de una misma moneda. Y ello porque el intercambio fortalece a los dos ámbitos y les otorga un tejido mucho más resistente, estable y complejo. Y, por lo tanto, menos prescindible.

Esta tesis aspira a afirmar un modesto punto de referencia en los estudios de la escenificación del teatro clásico español y de su recepción moderna. Y escoge como marco temporal las últimas tres décadas (finales del siglo XX y principios del XXI) porque han resultado las definitivas para la consolidación del teatro clásico como bien patrimonial que debe preservarse de manera prioritaria y, sobre todo, como plataforma de ocio, diversión y reflexión para los ciudadanos del presente. Esta tesis quiere ser también una mano tendida desde la filología al mundo de la práctica escénica en busca de colaboración y entendimiento, un ladrillo más para construir ese imprescindible puente de doble sentido entre academia y escena.

## 1.2. ¿Por qué una tesis sobre la Compañía Nacional de Teatro Clásico?

El mismo año en que la autora de estas líneas nació, 1985, el director y actor Adolfo Marsillach firmaba un contrato con el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), a la sazón dirigido por José Manuel Garrido, por el cual se comprometía a poner en marcha una nueva unidad de producción: la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Un par de meses antes de esta rúbrica, concretamente en el caluroso septiembre almagreño, Marsillach había sido conminado por Garrido a emprender esta insólita aventura profesional dentro de la historia teatral española. Al respecto, en las memorias del autor de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* puede leerse:

El encargo que recibí de Garrido consiguió estimularme. Se trataba de algo diferente. A lo largo —y a lo ancho— de mis más de cincuenta años de actividad profesional he procurado plantearme mi oficio como un riesgo continuo. (Para ganar dinero existen otros medios menos azarosos.) Siempre he intentado luchar contra la facilidad de “lo ya hecho”. Los clásicos me provocaban porque me permitían pisar un territorio casi ignorado (los había leído deprisa y los recordaba mal). Me sentí —un

espejismo, desde luego— rejuvenecido. Tal vez este “rejuvenecimiento” explique la pasión con la que inicié el trabajo. (1996: 447)

“Algo diferente”, “un riesgo continuo”, “un territorio casi ignorado”. El proyecto de la CNTC nació como un viaje incierto hacia un destino teatral ignoto, una peripecia artística llena de osadía que el propio Marsillach se encargó de magnificar hasta convertir en la más intrépida hazaña de los anales del teatro público español. A diferencia de las dramaturgias clásicas francesa e inglesa, con luengas trayectorias de escenificación de sus autores en los escenarios nacionales, el patrimonio dramático español de los Siglos de Oro, el más cuantioso en número de obras y poseedor de piezas universales como *La vida es sueño* o *Fuente Ovejuna*, jamás había dispuesto de una compañía profesional subvencionada por el Estado para su representación<sup>11</sup>. El tratamiento esporádico que se le brindó durante la etapa de los Teatros Nacionales franquistas, sujeto a efemérides o a caprichos personales de prestigiosos directores, no pasó de ser un acercamiento discontinuo dentro de una programación teatral consagrada al teatro moderno y contemporáneo. Lo más aproximado a un proyecto formal de escenificación de los clásicos sostenido con dinero público fue el trabajo de Lorca y sus estudiantes en La Barraca, breve experiencia trucada que nunca llegó a enmarcarse dentro del proyecto de Teatro Nacional imaginado por la República. El teatro clásico español tuvo que esperar hasta la democracia para disponer de una compañía consagrada en exclusiva a su protección y difusión. La vocación de servicio público de la CNTC es patente desde su origen, pues su creación fue fruto de la política cultural puesta en funcionamiento por el Partido Socialista Obrero Español, a nivel general, y por José Manuel Garrido, un amante del teatro, a nivel particular y desde el INAEM.

Con casi treinta años de trayectoria continua, y pese a los cambios políticos y las inestabilidades económicas, la CNTC se ha revelado como una institución imprescindible en el panorama cultural español, y ello por múltiples razones. La primera se relaciona con el tablero global de la cultura: España posee un corpus único de obras dramáticas clásicas dentro del continente europeo y tiene la obligación de situar a Lope, Calderón y el resto de dramaturgos áureos junto a los internacionalmente reconocidos Molière y Shakespeare.

---

<sup>11</sup> La comparación entre el “joven” modelo público de escenificación de los clásicos en España y el de países como Francia o Inglaterra deberá esperar a que un equipo de investigadores (a ser posible, internacional) plantee un proyecto en este sentido, puesto que la magnitud de un análisis comparativo de este tipo trasciende los límites de una sola tesis doctoral y, por supuesto, no es el objetivo de la que aquí se presenta.

En este sentido, la apuesta por las giras en el extranjero, el intercambio de montajes con otras compañías europeas o la conversión de los espectáculos de la institución en un reclamo turístico para los visitantes —a la manera inglesa en el *Globe*— son vetas todavía por explotar.

La segunda razón que sustenta la existencia de la CNTC tiene que ver con una cuestión nacional de identidad cultural. El teatro barroco forma parte de la idiosincrasia del arte español tanto como *Las Meninas*, *Don Quijote* o el *Concierto de Aranjuez*, y como tal merece una protección especial por parte del Estado. Las comedias áureas son testimonio y consecuencia de una época fundamental en la historia española. Los versos de Calderón o de Lope proporcionan al espectador un pasaje hacia su pasado y le adentran en un universo lingüístico y simbólico de una densidad difícilmente igualable por otro arte (en esta época de pantallas táctiles y teléfonos “inteligentes”, resulta una experiencia transgresora retornar a la palabra del dramaturgo barroco y al cuerpo del actor, como también apunta Eduardo Vasco en nuestra entrevista). Asimismo, proteger y estimar la cultura propia es la manera más sólida de garantizar un futuro próspero para la misma y para las personas que a ella se dedican.

La última razón es de índole intrínsecamente teatral: sin la revisión constante de los textos clásicos desde las tablas, su postración en los anaqueles a la espera de la visita del especialista de turno les condenaría a la muerte escénica. Si no se realizan espectáculos, el patrimonio teatral queda reducido a patrimonio literario. La CNTC lucha por insuflar vida a los personajes dormidos en las ediciones críticas y en los manuscritos, por revivir las pasiones y emociones depositadas desde hace cuatro siglos en unos versos. Además, no puede perderse de vista que su potente empuje institucional constituye el principal incentivo para que cada día más compañías privadas se atrevan también a apostar por los autores de los siglos XVI y XVII.

¿Por qué resultaba necesaria una tesis sobre la CNTC? Porque tras casi treinta años definiendo el horizonte escénico sobre los clásicos en España, resulta imposible abordar un montaje de un texto de Lope o de Calderón sin tener en cuenta las líneas maestras trazadas por la CNTC. Porque tras revolucionar la noción tradicional de los clásicos gracias a puestas en escena rupturistas con el modelo de representación de los años centrales del siglo XX, tras aventurarse con obras poco o nunca interpretadas o con la revisión heterodoxa de títulos canónicos, todavía no se ha presentado ninguna tesis que

recoja sus principales contribuciones y valore su trayectoria. Y aunque la propia CNTC se ha encargado puntualmente de dar cuenta de todo su trabajo a través de sus publicaciones, especialmente mediante los *Cuadernos de Teatro Clásico* (cuyo número 28 ha conmemorado los primeros veinticinco años de trayectoria de la Compañía recopilando las opiniones de los principales colaboradores e investigadores afines a la institución), nunca se ha elaborado un estudio externo a la CNTC que evalúe de manera independiente y desinteresada su trayectoria, sus logros, sus errores y sus posibilidades de futuro. Ciertamente, los montajes de la Compañía han generado un variado corpus de artículos (consultable en la bibliografía final). Pero todavía no se ha realizado un análisis global que, además, se encuadre dentro de la investigación universitaria. Esta es, pues, la primera ocasión en que un trabajo de estas características ve la luz.

### 1.3. Objetivos de la investigación y estructura organizativa

Esta investigación se ha fijado, y considera que cumple, los siguientes objetivos:

- a. Analizar el papel social y cultural de la CNTC como institución pública creada, según sus bases, para preservar y difundir el teatro barroco español desde los escenarios. En la misma línea que la Comédie-Française (1610) y el Royal National Theatre (1879), pero sin una tradición ininterrumpida a sus espaldas.
- b. Examinar la evolución de la compañía, sus diferentes etapas, directores, equipos artísticos y, sobre todo, las transformaciones en los modos de entender y divulgar desde las tablas a los clásicos barrocos, desde el primer espectáculo en 1986 con Adolfo Marsillach al frente hasta la salida de Eduardo Vasco en 2011, pasando por los diferentes periodos de Rafael Pérez Sierra, Andrés Amorós y José Luis Alonso de Santos<sup>12</sup>.
- c. Estudiar los procedimientos escénicos empleados en la puesta en escena contemporánea de los textos clásicos a través del análisis en profundidad de diez de los espectáculos más representativos del quehacer teatral de la Compañía entre 1986 y 2011. Y extraer conclusiones sobre el tipo de concepción que estos trabajos escénicos trasladan a la sociedad acerca de los clásicos españoles<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> La etapa actual de Helena Pimenta, por encontrarse todavía en pleno desarrollo, se tendrá en cuenta para futuras ampliaciones de esta investigación.

<sup>13</sup> Tal como expresa Oliva de manera sintética: “No se trata de estudiar los modelos de adaptación, sino

d. Vincular dos ámbitos profesionales que, paradójicamente y hasta no hace tanto tiempo, han convivido de espaldas: el de la investigación académica sobre el teatro clásico español y el de su escenificación contemporánea. Y considerar las aportaciones al conocimiento del corpus dramático áureo que proporciona su interpretación actual sobre las tablas.

Tras la exposición de los objetivos, se hace necesario explicar la lógica organizativa que guarda la estructura de este trabajo. La tesis se divide en cinco bloques. El primero lo ocupa esta presentación que sirve de introito a la materia, justifica la elección del tema, así como presenta los objetivos y las bases teóricas de la investigación realizada. La segunda gran sección despliega una amplia panorámica sobre la puesta en escena moderna y contemporánea del teatro clásico español. El recorrido abarca todo el siglo XX y los primeros años del XXI hasta llegar al presente, pues una valoración completa del trabajo escénico actual con los clásicos precisa de la comprensión de sus antecedentes históricos y del conocimiento de los trabajos coetáneos, tanto en la escena pública como en la privada<sup>14</sup>.

La tercera parte del trabajo representa la principal y más original aportación de esta tesis: diez montajes de la CNTC son analizados en profundidad para conocer las claves de las lecturas de Lope, Calderón, Cervantes o Ruiz de Alarcón por parte de la institución. En los ocho capítulos de análisis de espectáculos, aunque se han respetado las características especiales de cada título, director y montaje, se ha guardado una similitud organizativa. Para comenzar, todos los montajes se ubican en el contexto de la historia de la Compañía, de la realidad teatral del momento y de la trayectoria profesional del director en cuestión. Asimismo, cada título es objeto de una genealogía escénica en la que se constata su presencia (o ausencia) en los escenarios desde 1900 hasta el día de hoy.

---

las funciones que se les conceden a los clásicos hoy, y el empleo de tales funciones" (1995: 432).

<sup>14</sup> Esta tesis asume que, pese al tópico general sobre la inexistencia de una tradición moderna de representación de los clásicos en España hasta la fundación de la CNTC, es posible detectar una línea de continuidad en la escenificación de los autores áureos en el siglo XX, aunque lastrada en ocasiones por un entendimiento arqueológico y falsamente respetuoso de los textos o sujeta a fuertes altibajos. La correa de transmisión de los modos de escenificar a los clásicos se observa, de manera patente, en el tránsito desde las innovaciones escénicas de la República al franquismo, pues profesionales como Felipe Lluch o Modesto Higuera, que alcanzaron el pico de sus carreras bajo la dictadura, participaron y se formaron en proyectos teatrales anteriores al franquismo. Asimismo, la actividad en los Teatros Nacionales (con sus defectos y virtudes) de Escobar, Luca de Tena, Tamayo, Alonso, González Vergel, Narros, Marsillach... permitió que nunca se rompiera la tradición de escenificarlos. Al mismo tiempo, el Teatro Español Universitario (TEU) alentó el necesario caldo de cultivo para que, en los ochenta, salieran miembros de las filas estudiantiles dispuestos a seguir montando clásicos en compañías privadas. Toda esta evolución es analizada en el segundo bloque de la tesis.

Además, se recuperan las interpretaciones filológicas del texto, siempre que estas ayuden al análisis ulterior del montaje, y se recaba la opinión vertida sobre el espectáculo por la crítica periodística del momento.

En este punto del capítulo, se inicia el análisis propiamente dicho de los medios artísticos del montaje: interpretación de los actores, escenografía, vestuario, iluminación, música... Y, por encima de todos, la dirección escénica. Debe hacerse notar que cada uno de los diez análisis, además de proponer un repaso exhaustivo de las características generales del espectáculo, centra su atención en el elemento teatral más relevante del montaje en cuestión, ya sea la energía actoral, el punto de vista del director, los aspectos musicales o el despliegue escenográfico. Es decir, penetra en aquel elemento que distingue y convierte a esa puesta en escena en un hito fundamental dentro de la trayectoria de la Compañía. Finalmente, se reserva un apartado del capítulo para exponer las conclusiones del análisis realizado y las aportaciones al significado del clásico que propone la lectura presentada por la Compañía.

La elección de los espectáculos analizados responde a un conjunto de razones. Los criterios que han imperado en esta selección son los siguientes:

- a. La representatividad del espectáculo con respecto al total de montajes estrenados entre 1986 y 2011 en función de su calidad estética, su innovación y atrevimiento a la hora de leer el clásico y el éxito de su recepción (en el sentido de una recepción amplia, plural y, en muchos casos, contradictoria).
- b. Su posición en la trayectoria de la CNTC. Dado que esta tesis plantea un balance panorámico de las opciones de trabajo con los clásicos empleadas por la institución pública, debía optarse por una colección de montajes que presentara un amplio abanico cronológico. Los años de estreno indican que así ha sido: 1986 (y reposición de 1994), 1987, 1988, 1991, 1992, 1997, 2000, 2002, 2005 y 2007. El acercamiento, de este modo, resulta abarcador de todo el conjunto.
- c. La necesidad de que todas las épocas de la CNTC contaran con, al menos, un montaje que las representara dentro de la selección. Necesariamente, por tanto, debía escogerse una obra de la etapa de Amorós y otra de la de Alonso de Santos, aunque hubieran sido periodos menos fructíferos (sobre todo, por más breves) que los del resto de directores.

Ninguna etapa debía quedar sin representación, pues todas resultan fundamentales para entender el desarrollo artístico e institucional de la CNTC.

d. La imposibilidad de prescindir de montajes que, por su condición casi mítica, dado su efecto revulsivo en el momento de su estreno y su perdurable calidad, resultan por completo ineludibles en un trabajo como este. Se trata, en concreto, dos espectáculos de referencia: *El alcalde de Zalamea* de José Luis Alonso (1988) y *El médico de su honra* de Adolfo Marsillach (1986 y 1994).

e. El criterio personal y subjetivo de la analista, como investigadora especialista en teatro barroco, como espectadora y como apasionada de la escenificación de los clásicos.

Este tercer bloque de la tesis se complementa con dos apéndices informativos. El primero contiene las fichas artístico-técnicas de los montajes analizados. Con ello se facilita al lector una información que, aunque recogida en diversos *Cuadernos de Teatro Clásico* publicados por la Compañía a lo largo de su trayectoria, resulta de cómoda consulta durante la lectura de este trabajo. El segundo apéndice ofrece la tabla de contenidos del DVD que acompaña a esta tesis. En el soporte digital se han incluido las grabaciones de las principales escenas de cada espectáculo analizado a lo largo del tercer bloque. De esta manera, el lector puede acercarse a los análisis expuestos al mismo tiempo que visiona los fragmentos audiovisuales, complementarios a los documentos fotográficos que ilustran los comentarios sobre cada montaje.

El cuarto bloque de la tesis resulta innovador dentro del ámbito de la filología porque cede la voz a los profesionales de la escena para que expresen su punto de vista sobre la trayectoria y el sentido de la CNTC. De hecho, esta investigación no estaría completa sin consultar a los directores que han estado al frente de la institución sobre su experiencia. Por eso este apartado ofrece cuatro entrevistas en profundidad, y bajo un patrón unitario que permite observar discrepancias y correspondencias, con los cuatro directores que han pilotado la Compañía. Dado que el primero y más importante de sus directores, Adolfo Marsillach, ha fallecido, su ausencia en esta sección es compensada a lo



largo de toda la tesis mediante la incorporación de numerosas citas extraídas, principalmente, de sus memorias<sup>15</sup>.

Por último, la tesis se cierra con un bloque de conclusiones dividido, a su vez, en dos apartados. Por un lado, se presenta un completo conjunto de estadísticas sobre la producción general de la CNTC entre 1986 y 2011. Los datos recogidos en tablas y representados en gráficos son evaluados para extraer conclusiones sobre los profesionales que han trabajado en la Compañía y el canon de títulos que su trayectoria ha decantado. Se trata de una información nunca hasta ahora sistematizada de manera global y cuyo análisis —en valores absolutos y también porcentuales— permite comprender mejor distintos aspectos de la historia de la institución: los géneros más abordados, la variedad de dramaturgos escenificados, el ritmo anual de estrenos, los siglos más representados en las tablas, la desigual presencia de directores, escenógrafos y adaptadores... Por otro lado, se ofrecen las conclusiones finales derivadas de la investigación realizada y la valoración de la tarea de la Compañía como entidad preservadora y propagadora de los clásicos españoles en las tres últimas décadas.

Antes de cerrar este epígrafe, se hace necesaria una aclaración respecto al doble modo en que se ofrece, dentro de este trabajo, la bibliografía citada. Por un lado, para la máxima comodidad durante la lectura, se recoge un apartado de bibliografía detrás de cada sección o capítulo de la tesis. En estas bibliografías parciales, se reflejan únicamente la referencias citadas dentro del apartado al que secundan. Por otro, toda la bibliografía empleada se recopila, en conjunto, al final de la tesis. Y se localiza dividida en dos grandes bloques: artículos en prensa y bibliografía general. La división responde a la necesidad de separar las numerosas referencias vinculadas a publicaciones periódicas (críticas periodísticas, entrevistas, reportajes, reseñas, etc.) de las ediciones, monografías o artículos especializados que se han manejado.

---

<sup>15</sup> Todo lector que se ha acercado al volumen *Tan lejos, tan cerca*, las memorias del director, dramaturgo y actor Adolfo Marsillach, ha quedado fascinado por la elocuencia expresiva de este hombre fundamental en el teatro español de la segunda parte del siglo XX. Su particular retrato de una época —por delante y por detrás de las bambalinas—, así como su capacidad para construirse literariamente como el personaje controvertido, irónico y misántropo que fue o quiso ser en vida, convierten esta autobiografía en un texto a medio camino entre la novela y el documento donde, además, se encuentran compendiadas sus categóricas opiniones sobre el arte teatral. Todas las opiniones relativas a la puesta en escena de los autores barrocos han sido recuperadas e introducidas en los diferentes apartados de este trabajo.

#### 1.4. Planteamiento metodológico y presupuestos teóricos

Dada la novedad que plantea la tercera parte de esta tesis, centrada en el análisis de diez espectáculos de la CNTC, a continuación se exponen las fuentes que sustentan la investigación, los procedimientos empleados y las bases teóricas sobre las que se apoya este trabajo de exégesis.

En principio, cabe observar la variedad documental de la que se nutre este trabajo. El Centro de Documentación Teatral (CDT) ha facilitado la consulta de todo el material disponible en torno a los espectáculos abordados: las videgrabaciones<sup>16</sup> y las fotografías de los montajes, la cartelística y los programas de mano<sup>17</sup>, los *Boletines* informativos de la Compañía, su colección de *Cuadernos de Teatro Clásico*, los *Cuadernos pedagógicos* redactados para los estudiantes y todo material relacionado con la institución o elaborado desde ella que es custodiado por este centro adscrito al INAEM. Asimismo, el CDT mantiene y actualiza una base de datos, a disposición de los usuarios, que contiene las críticas aparecidas en prensa de todos los espectáculos estrenados en España desde el año 1939. Así, este trabajo se ha servido de la extensa colección de reseñas y artículos dedicados a los espectáculos de la CNTC que alberga la referida base de datos<sup>18</sup>, de gran utilidad para conocer la recepción social de la Compañía hasta pasado el cambio de milenio, puesto que la etapa de Eduardo Vasco ha sido la única que ha dejado un rastro potente en las páginas digitales de Internet.

---

<sup>16</sup> Entre 1986 y 2011, se contabilizan un total de sesenta y nueve producciones teatrales realizadas por la Compañía. Sus datos se recogen en el apartado 5.1. de esta tesis. Gracias al CDT he podido visionarlas todas con excepción de dos (se trata de los montajes de *Los malcasados de Valencia* y *El perro del hortelano* pertenecientes a la escuela de teatro clásico impulsada por Marsillach en la CNTC, a finales de los 80). Asimismo, también gracias al CDT, he podido tener acceso a montajes de clásicos de una veintena de compañías privadas. El Centre de Documentació Teatral de la Generalitat Valenciana también me ha proporcionado acceso a sus fondos audiovisuales para visionar los montajes de clásicos españoles que ha producido esta institución en los últimos años. Finalmente, y como complemento a los fondos del INAEM, las principales compañías privadas dedicadas al teatro clásico, consultables en el apartado 2.8., han tenido la amabilidad de enviarme grabaciones propias de sus montajes para colaborar en mi investigación de manera desinteresada.

<sup>17</sup> Con el objetivo de homogeneizar las fuentes consultadas, todos los programas de mano se citarán siempre a través del volumen recopilatorio publicado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2006 y titulado *20 años en escena, 1986-2006*.

<sup>18</sup> De hecho, casi todas las críticas teatrales que se citan a lo largo de este trabajo carecen de la referencia al número de página del periódico donde aparecieron, precisamente porque, en la base de datos del CDT, los recortes de prensa digitalizados hasta el año 2002 tan solo conservan un cuño (en ocasiones borroso) con la fecha de publicación y la referencia al nombre del periódico o la revista de donde se extraen. De ahí que tan solo se cite por el autor y el año, pues debido al gran volumen manejado de reseñas, resultaba inviable una consulta masiva en las hemerotecas para localizar la página concreta de cada una de ellas. Remito, en cualquier caso, al servicio de reproducción de fondos digitales del CDT, en funcionamiento desde 2002, donde es posible consultar todo el material periodístico del que se nutre esta tesis.

Asimismo, esta investigación ha tenido muy en cuenta las revistas especializadas en teatro, aunque de carácter periodístico y divulgativo, como *Primer Acto* y *ADE Teatro* (la revista de la Asociación de Directores de Escena), donde se han ido reflejando las transformaciones contemporáneas en el arte escénico español que han afectado a los clásicos o se han publicado monográficos sobre el tema, así como las actas de las Jornadas de teatro clásico de Almagro y de Almería, donde en cada edición ha sido posible encontrar la crónica de las mesas redondas entre actores, directores y especialistas, los coloquios sobre el último montaje de la Compañía o los debates entre filólogos en torno a temas como los límites de las adaptaciones textuales o el estado de las relaciones con el mundo de la praxis teatral. Las historias del teatro español moderno firmadas por César Oliva y Francisco Ruiz Ramón o dirigidas por Javier Huerta Calvo han sido obras de consulta inexcusable.

Sin embargo, esta tesis no ha querido prescindir de la bibliografía específica sobre el teatro barroco generada por la academia desde hace décadas; más bien ha preferido apoyarse en ella para desarrollar su análisis de la puesta en escena. En realidad, los estudios y ediciones de los títulos interpretados sobre las tablas ofrecen un punto de partida óptimo para comprender la lectura del clásico realizada sobre las tablas y trasladada al público. Solo mediante el conocimiento previo de los estudios efectuados en torno a una obra concreta se podrá observar si el director ha querido reflejar, contradecir, matizar, ignorar, ridiculizar o ensalzar los opiniones especializadas sobre el título en cuestión. La casilla de salida es, pues, la filología, y el objetivo final no es otro que comprender, en toda su complejidad, la lectura de la obra que un determinado montaje lanza al público. En el camino entre uno y otro extremo, esta tesis aprovecha toda teoría o método de análisis que facilite la comprensión del hecho teatral que se investiga, en un sincretismo metodológico que bebe del profundo desarrollo del pensamiento teatral a lo largo del siglo XX y, especialmente, en los últimos cincuenta años.

El presente estudio se decanta, pues, por emplear aquellas armas teóricas que faciliten la interpretación de la puesta en escena de una obra, favoreciendo una mixtura o hibridez de procedimientos analíticos en línea con la pluralidad teórica posmoderna<sup>19</sup>. Y

---

<sup>19</sup> La teoría teatral siempre se ha nutrido de los progresos en el campo de la teoría literaria, un ámbito donde, en los últimos años, se apuesta por examinar el texto desde todas las perspectivas críticas posibles que ofrecen los estudios literarios. Gómez Redondo, en la introducción a su *Manual de Crítica Literaria*

ello bajo una premisa fundamental: los distintos métodos de aproximación al hecho teatral, en su conjunto, constituyen la mejor vía para un análisis complejo y profundo de la realidad escénica. Por tanto, se han considerado todas aquellas herramientas teóricas o sistemas de pensamiento útiles para la consecución de los objetivos de este trabajo. Pero, sobre todo, se han tenido muy en cuenta las dos líneas de interpretación de los espectáculos teatrales que, todavía hoy, resultan referentes inexcusables.

En efecto, en el último tercio del siglo XX, dos han sido las escuelas teóricas bajo cuyo paraguas se han amparado la gran mayoría de los análisis del hecho teatral. La primera es la semiótica —o semiología, pues los teóricos han intercambiado con el mismo significado ambos términos hasta confundirlos, pese a algunos intentos por diferenciarlos—, en el que destacan investigadores como Franco Ruffini (1978), Anne Ubersfeld (1978; 1998), Fernando de Toro (1987), Fabrizio Cruciani (1992), Erika Fischer-Lichte (1999), Marco de Marinis (1998) y, en España, Antoni Tordera (1979), María del Carmen Bobes Naves (1987) o José Romera Castillo<sup>20</sup> (1988).

Los fenómenos teatrales comenzaron a ser estudiados por la semiótica, de una manera más o menos sistemática, hace cuatro décadas. Según esta ciencia, el teatro funciona como un ente autónomo que se relaciona con la realidad pero no forma parte de ella y, desde esta óptica, deben analizarse su estructura, sus componentes y sus relaciones intrínsecas. Es así como el signo en el teatro, sus diferentes tipologías, sus dimensiones sintácticas, semánticas y pragmáticas, sus funciones en el espacio escénico y sus posibilidades de connotación y denotación han sido estudiadas por la semiótica en tanto teoría teatral. Históricamente, la semiótica de la escena nace a comienzos de los 70 con un punto de referencia: la teoría del signo elaborada por la Escuela de Praga en los años 30. Heredero del estructuralismo, el semiólogo Tadeusz Kowzan, en 1968, publica su célebre

---

*contemporánea* (2008: 19), defiende precisamente esta postura poliédrica y abierta, al sostener que ningún texto literario se deja aprehender en su totalidad no ya por una sola de las corrientes críticas del siglo XX, sino siquiera por el conjunto entero de ellas. Lo ideal es construir “un sistema interpretativo radial, con múltiples facetas”, porque, si todas las corrientes presentan algún aspecto positivo pero ninguna resulta suficiente en sí misma, “debería procurarse una síntesis de procedimientos y de enfoques que asegurara, al menos, un riguroso y coherente acercamiento al hecho literario”. “Es cierto que ese sincretismo no resulta nada sencillo”, reconoce Gómez Redondo, pero también que la imposibilidad de agotar las lecturas de una obra de arte implica que el mejor acercamiento a ella siempre será el más plural.

<sup>20</sup> Los trabajos de recopilación sistemática de bibliografía sobre semiótica teatral española realizados por Romera Castillo son ya una referencia inexcusable. Entre ellos, su artículo dedicado al teatro barroco “Crítica semiótica del teatro del Siglo de Oro en España” (1990: 869-877). Más recientemente, su completo volumen *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (2011) ofrece el compendio más exhaustivo de referencias bibliográficas sobre la materia.

opúsculo “Le signe au théâtre”, donde afirma que todo es signo en una representación teatral. Kowzan plantea la necesidad de estudiar cómo el espectáculo transforma los “signos naturales” en “signos artificiales” cuyo significado tan solo existe dentro de la estructura global de la representación, donde nada es fruto del azar y todo existe para ser desentrañado.

Antes aún que el teórico polaco, Roland Barthes ya había definido el teatro como un “objeto semiológico privilegiado” y, por tanto, un campo ideal para la investigación semiótica gracias a su “polifonía informacional” (1967: 310). Efectivamente, un espectáculo teatral ofrece de manera simultánea diversos mensajes, provenientes del decorado, el vestuario, la música, la luz, el movimiento y la ubicación de los actores, sus caracterizaciones físicas, sus gestos y mímica, sus palabras y el modo de decirlas... y, sobre todo, de las diversas relaciones entre todos estos sistemas de signos. Tal “polifonía sígnica”, según Kowzan, debe ser investigada por la semiótica del teatro a través de la búsqueda metodológica de las reglas que gobiernan esta producción compleja de estímulos destinados al espectador (1975: 169).

El espectador, de hecho, será la pieza del puzzle semiótico que acabe por revelar las limitaciones de la teoría del signo para el análisis en profundidad de un espectáculo y sus significados. En la década de los 80, la estética de la recepción irrumpe en el panorama de los estudios teatrales para denunciar el grado de estatismo y abstracción en el que se movía la semiótica, su ingenuidad al considerar que todo espectáculo posee una estructura orgánica, coherente y descomponible o al obviar deliberadamente las excrecencias, manipulaciones y eventualidades del trabajo escénico —¿cómo saber si el estornudo de la actriz forma parte del guión dramático o ha sido un acto natural?— pero, sobre todo, para volver la mirada teatral desde el signo hacia el espectador.

En realidad, la estética de la recepción se limita a poner los necesarios acentos en dos elementos de la comunicación que la semiótica ya tenía en cuenta: el receptor —y su acto interpretativo— y el contexto —ese universo cultural y social que envuelve y determina tanto la producción como la recepción de cualquier espectáculo—. De manera implícita, la semiótica precisaba de la figura del receptor: como observa Ubersfeld en su volumen *La escuela del espectador*, todo aquel que habla del sentido, de la denotación o de la connotación en el mensaje teatral «necesariamente vuelve la mirada hacia la recepción», pues «la función de reconocimiento no se contenta con identificar el significado inmediato

del signo, sino con lo que vincula a otros signos para atribuirle sentido» (1997: 35). De modo que el papel fundamental del espectador como “co-productor” del espectáculo se encontraba en el corazón de la semiótica. Tan solo faltaba reivindicarlo plenamente.

Apoyados sobre los planteamientos de Umberto Eco y los teóricos de la Escuela de Constanza (Jauss, Ingarden, Iser), emergen desde las filas de la semiótica teatral dos especialistas, Anne Ubersfeld y Patrice Pavis, que evolucionan hasta la estética de la recepción, aunque sin abandonar nunca sus bases semiológicas. Según el último de ellos, la estética de la recepción en el teatro:

Examina el punto de vista del espectador y los factores que han preparado su recepción correcta o errónea, su horizonte de expectativas cultural e ideológico, la serie de las obras que han precedido ese texto y esa representación, el modo de percepción, distanciada o emotiva, el vínculo entre el mundo ficcional y los mundos reales de la época representada y del espectador. (1998: 184)

La recepción teatral se define así como un proceso que engloba el conjunto de las prácticas críticas y escénicas: “Por una parte, la actividad teatral se sitúa, desde luego, al nivel de la representación del espectáculo pero, por otra parte, comienza antes, continúa durante y se prolonga después, cuando leemos artículos, cuando hablamos del espectáculo, cuando vemos a los actores, etc.” (Pavis, 1998: 385). En efecto, la estética de la recepción observa todo el circuito de información que rodea al espectador ante un espectáculo. De ahí que el análisis aquí presentado considere: los otros montajes del título en cuestión cronológicamente cercanos al estreno de la CNTC —cuando los ha habido— y los antecedentes escénicos modernos; las entrevistas con el director, el escenógrafo, el figurinista o los actores; los comunicados de prensa, las noticias, las reseñas teatrales, es decir, el impacto en los medios de comunicación; las opiniones de espectadores especializados volcadas en artículos, debates o mesas redondas; las referencias a la cultura contemporánea que contiene el espectáculo —guiños cinematográficos, musicales, plásticos, icónicos...—; el concepto que, desde la academia hasta la sociedad, se ha difundido de esa obra concreta a través del sistema educativo; las manipulaciones, los usos sesgados o las cargas ideológicas que ha sufrido la pieza a lo largo de la historia.

Sin embargo, no puede negarse que la semiótica sigue siendo el punto de partida imprescindible para aprehender todos los elementos que entran en juego durante la representación y sus relaciones. En realidad, la semiología sirve como principio organizador implícito en todo análisis teatral, pues siempre resulta necesario describir

todos los sistemas de signos que funcionan en una puesta en escena antes de conferirles significado de cualquier tipo. Así pues, se trata de aliar el sistematismo de la semiótica con el pragmatismo y la sociología de la estética de la recepción en un pluralismo metodológico que, como Pavis defiende en su manual *El análisis de los espectáculos* (2008), resulta ideal para afrontar el arte escénico. Porque si “el estructuralismo y el funcionalismo nos han ofrecido una semiología de los sistemas escénicos que sigue siendo una base indispensable de cualquier investigación”, “la historicidad de la producción y de la recepción” encuentra, por fin, su ámbito de análisis en la estética de la recepción (2000: 312).

También Ruiz Ramón reivindica que, desde la perspectiva conjunta de la estética de la recepción y la semiología, “la cuestión del «por qué» y el «para qué» de la puesta a prueba del texto clásico calderoniano [o lopesco, etc.] queda siempre conectada con —a la vez que exigida y justificada por— la necesidad que cada generación, en su específico lugar y momento histórico, tiene de materializar la estructura de la obra en cuestión, en función del repertorio de problemas que le es propio” (2003: 429). El estructuralismo y su noción de inmanencia del hecho teatral dejan paso a una consideración histórica y sociológica del acto escénico. En ella, los estudios culturales o la antropología empiezan a desempeñar un papel fundamental para observar los condicionamientos culturales en la producción y la recepción de los espectáculos dentro de un determinado contexto histórico. Frente a las pretensiones totalitarias y hegemónicas de la semiología, estos nuevos enfoques relativizan las nociones estáticas sobre la puesta en escena y consideran la obra teatral como un proceso sujeto a múltiples concomitancias, y no solamente como un producto final.

Esta tesis parte, pues, de un concepto de la representación teatral que trasciende la idea del conjunto interrelacionado de signos artificiales de Kowzan para adentrarse en su necesaria condición “convivial”. Desde este punto de vista, el fenómeno teatral queda inextricablemente ligado a la emoción irracional, a lo visceral y a lo instantáneo, a la energía que desprenden los actores y el público, a la presencia física *hic et nunc*... Porque el teatro, más que un festín de los signos es una fiesta de los sentidos, y no únicamente en la acepción semántica de la palabra, sino, y sobre todo, en su acepción relativa a la percepción corporal y mental humana. Por esta razón, este trabajo no olvida que en la recepción artística hay un alto porcentaje de aspectos inefables, intraducibles en un estudio académico. Los críticos desenredan y exploran tan solo una pequeña parte del “todo” que

supone la recepción teatral. Y, probablemente, aquello que permanece inexpugnable al análisis resulta lo más fundamental: el goce íntimo que provoca el teatro. Reconozco, por tanto, los límites de mi cometido.

Insisto, para concluir la presentación, en la principal dificultad con que se ha topado la concepción y escritura de esta tesis: la escasez de precedentes académicos que brinden modelos de análisis de la escenificación moderna de los clásicos. La tarea de abordar metodológicamente los espectáculos realizados por la CNTC se complica, en consecuencia, debido a la inexistencia de una tradición hispana de *performance studies* sobre la que apoyarse. Evangelina Rodríguez Cuadros así lo lamenta:

En España jamás ha habido tradición universitaria de Departamentos de “Drama” (como suele haberlos en las universidades anglosajonas), de modo que la enseñanza del teatro se ha identificado, hasta hace no tantos años, mucho más con la de una *literatura dramática* que con una historia del *arte escénico*. Y esto pone de relieve las dificultades para acomodar en el espacio académico una propuesta pedagógica y un modelo de investigación coherentes con un sentido complejo de práctica escénica que recupere la síntesis del doble código —visual, textual—. (2012: 20)

En este sentido, resulta imposible no suscribir cada una de las ideas volcadas en un artículo que, prácticamente, funciona como una especie de bastidor sobre el que se teje este trabajo. En el año 2008, Eduardo Pérez-Rasilla, crítico y profesor de la Universidad Carlos III de Madrid, publica en la revista *Acotaciones* “La puesta en escena de los clásicos. La crítica académica”. Desde su posición de teórico amante del teatro clásico, y en línea con Rodríguez Cuadros, Rasilla deplora el abandono que sufre el fenómeno teatral dentro del ámbito universitario donde, sin áreas específicas dedicadas a su estudio, sucumbe frente al tradicional análisis del texto dramático:

No se considera el fenómeno teatral como merecedor de la asignación de un área de conocimiento —investigación y docencia— en la universidad española. Quienes se dedican a investigarlo en la universidad suelen pertenecer a las áreas de Literatura Española y a las diferentes filologías o, en su caso, a la de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, o también, naturalmente, a las áreas relacionadas con la Arquitectura, la Historia del Arte o las Bellas Artes, que lo estudian desde la perspectiva plástica escenográfica. La no existencia de un “área BOE” dedicada exclusivamente al teatro (...) constituye ya toda una declaración de intenciones, una toma de posición y un estado de la cuestión respecto a la investigación y la crítica del hecho teatral en España. (2008: 7-8)

El investigador prosigue señalando que, mientras los estudios filológicos sobre el teatro del siglo XVII —fijación y esclarecimiento de los textos, construcción del canon, contexto de la representación barroca...— resultan literalmente inabarcables, los estudios



sobre su vertiente espectacular moderna son exiguos y carecen de un marco general que los ampare<sup>21</sup>, como ya se ha constatado en esta presentación. Es por ello, que Rasilla se permite

solicitar a la crítica académica un mayor esfuerzo para que se implique no ya en el pasado histórico (literario-filológico) de esos textos, sino en el presente de la puesta en escena de los clásicos. (...) Que supere la concepción del teatro como algo trasnochado y patrimonial y lo entienda como algo vivo y eficaz para la sociedad contemporánea. Que, más allá de vigilancias de hipotéticas ortodoxias, explique esa relación dialéctica entre un texto que responde a unos paradigmas propios del siglo XVII y una escenificación realizada por y para hombres y mujeres del siglo XXI. (...) Que la crítica académica haga efectiva, y le sirva de presupuesto, la consideración de que hablamos de teatro contemporáneo a partir de un texto clásico. (2008: 13)

En definitiva, se plantea la necesidad de una ampliación del paradigma filológico que permita trazar una historia del teatro clásico español desde la óptica de los directores y sus espectáculos, una historia complementaria a la que, tras décadas de investigación, se posee de los dramaturgos y sus textos. Examinados tanto el reto como la dificultad que supone el trabajo que aquí se presenta, esta tesis se aventura a ofrecer una aportación a esa historia alternativa y escénica del teatro clásico español en la era moderna.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO DE SANTOS, José Luis, “Tradición y modernidad del teatro clásico”, en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, CNTC, 2006, pp. 239-240.
- BARTHES, Ronald, “Literatura y significación”, en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 309-330.
- BASTIANES, María; FERNÁNDEZ Esther; MASCARELL, Purificació (eds.), *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2014.

---

<sup>21</sup> Con el objetivo de subsanar esta desigualdad entre los estudios del texto y los de la puesta en escena del teatro clásico, Rasilla bosqueja seis líneas de acción indispensables para los investigadores del siglo XXI: “1. Análisis pormenorizados y sistemáticos de espectáculos contemporáneos concretos basados en los clásicos; 2. Estudios teóricos sobre los problemas —teóricos y prácticos— que ha de afrontar una escenificación contemporánea de los clásicos; 3. Propuesta de modelos de crítica del teatro del Siglo de Oro; 4. Discernimiento de diferentes poéticas empleadas en la escenificación del Siglo de Oro por parte de los directores de escena; 5. Estudio y análisis sistemático de los trabajos llevados a cabo por los numerosos directores que han escenificado o escenifican habitualmente el teatro del Siglo de Oro; 6. Análisis del discurso teatral, implícito o explícito, que caracteriza a festivales especializados u otros eventos semejantes, compañías, instituciones, etc.” (2008: 14). Esta tesis doctoral avanza, en mayor o menor medida, a través de esas seis prolíficas sendas y defiende la idea de que la filología se lance a recorrerlas sin dilación.

- BOBES NAVES, M<sup>a</sup> del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Península, Barcelona, 2012.
- CRUCIANI, Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Roma, Laterza, 1992.
- DUBATTI, Jorge, *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008.
- FERNÁNDEZ, Esther, *Eros en escena: Erotismo en el teatro del Siglo de Oro*, Delaware, Juan de la Cuesta, 2009.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Kassel, Reichenberger, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1999.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2003.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (dir.), *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Manual de crítica literaria contemporánea*, Madrid, Castalia, 2008.
- KOWZAN, Tadeusz, “Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l’art du spectacle”, *Diogène*, nº 61, 1968, pp. 59-90.
- KOWZAN, Tadeusz (1975), *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992.
- SÁNCHEZ, José A. (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.
- MARINIS, Marco de, *Comprendre el teatre*, Barcelona, Institut del teatre, 1998.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, *De teatro. La preparación del espectador*, Kassel, Edition Reichenberger, 2013.
- OLEZA, Joan, “El teatro clásico español: metamorfosis de la historia”, *Diablotexto*, nº 6, 2002, pp. 127-64.
- OLEZA, Joan (dir.), *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega. ARTELOPE*, 2012, consultable en: <<http://artelope.uv.es>>.
- OLIVA, César, “Adaptar a los clásicos, he ahí la cuestión”, en *La Comedia*, J. Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 427-433.
- ORDÓÑEZ, Marcos, *Telón de fondo*, Barcelona, El Aleph, 2011.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998.
- PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, “La puesta en escena de los clásicos. La crítica académica”,

*Acotaciones: revista de investigación teatral*, nº 20, 2008, pp. 9-22.

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012.
- ROMERA CASTILLO, José, *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel, Reichenberger, 1988.
- ROMERA CASTILLO, José, “Crítica semiótica del teatro del Siglo de Oro en España”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de AISO*, vol. II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992, pp. 869-877.
- ROMERA CASTILLO, José, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2011.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUFFINI, Franco, *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, “Calderón dramaturgo: ¿clásico y/o contemporáneo?”, en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Florencia, 10-14 de julio de 2002*, M. Tietz (ed.), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003.
- STEINER, George, *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991.
- TORDERA, Antoni, *Texto y representación: historia crítica de la semiótica teatral*, tesis doctoral dirigida por Ángel R. Fernández y González, Valencia, Universidad de Valencia, Departamento de Literatura Española, 1979.
- TORO, Fernando de, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1978.
- UBERSFELD, Anne, *La escuela del espectador*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de España, 1997.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1998.
- VEINSTEIN, André, *La puesta en escena: su condición estética*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962.
- WHEELER, Duncan, *Golden Age Drama in Contemporary Spain*, University of Wales Press, Cardiff, 2012.



## **2. EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL EN ESCENA: SIGLOS XX Y XXI**



Un autor clásico no será nada, es decir, no será clásico, si no refleja nuestra sensibilidad. Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan: evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. Un autor clásico es un autor que siempre se está formando. No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad.

“«Nuevo prefacio» a *Lecturas españolas*”, Azorín

## 2.1. El paso del siglo XIX al XX<sup>22</sup>: los barrocos al servicio de los divos

España cerraba el siglo XIX menguando su extensión tras la traumática pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas; y abría el XX con un nuevo monarca, el rey Alfonso XIII, cuya regencia se extenderá entre 1902 y 1923 en medio de un clima de tensión, con un movimiento revolucionario que crece en un país empobrecido en su atraso secular y hastiado de las tensiones en Marruecos que culminarán con el Desastre de Annual en 1921. En este contexto, el teatro constituye un divertimento superficial para la mayor parte de los ciudadanos, que recurren al teatro por horas, el teatro musical, la comedia frívola, el género chico o el ínfimo en busca de ocio liviano y pasajero (Deleito y Piñuela, 1949). Mientras, una minoría elitista, además de disfrutar del teatro de moda, el de Benavente o Marquina, en ocasiones señaladas se acerca a los clásicos como marca de prestigio social y sin olvidar su afinidad ideológica con el conservadurismo estético romántico que pervivía en las representaciones de los clásicos (Menéndez Onrubia, 1990: 188-189). El teatro áureo permanecía, pues, arrinconado entre ambientes selectos e

---

<sup>22</sup> Para un panorama detallado acerca de la pervivencia escénica del teatro áureo español en las tablas de los siglos XVIII y XIX, se aconseja la consulta de Andioc (1988), Palacio Fernández (1988), Rubio (1990), Andura Varela (2000), Serrano (2003), Menéndez Onrubia (1990) y García Santo-Tomás (2000). Evito incidir en materia que ya ha sido estudiada con rigor y documentada en profundidad por múltiples especialistas, pues esta tesis tiene como cometido el análisis de la recepción y la puesta en escena contemporáneas de los clásicos áureos.

imbuido de una estética desfasada, ratificando una tendencia que se apuntaba ya desde mediados del siglo XIX, la de su progresivo alejamiento de los gustos del pueblo.

A principios del siglo XX, el concepto de dirección escénica en España era inexistente. El primer actor ejercía, a su vez, los oficios de director y empresario en las grandes compañías de la época, las únicas que todavía mantenían vivo el teatro clásico español sobre las tablas. La compañía de Ricardo Calvo (1875-1966) figuraba entre las más destacadas en la escenificación de este repertorio: *La vida es sueño* (1918), *El desdén con el desdén* (1920), *El vergonzoso en palacio* (1920), *Reinar después de morir* (1918; 1922) *El castigo sin venganza* (1919; 1929; 1931), *El alcalde de Zalamea* (1918; 1920; 1925)... Este aprecio de Ricardo Calvo por el teatro barroco tiene una explicación en sus orígenes familiares: Ricardo Calvo era hijo de Rafael Calvo, actor de rotunda personalidad que, junto a Antonio Vico y durante la segunda mitad del siglo XIX, configuró una escuela bicéfala de interpretación del verso clásico que alcanzó el siglo XX con el estilo neorromántico. Las dos tendencias han pasado a la historia como el melodramático “calvinismo”, de enfática declamación, gestos hiperbólicos y apasionamientos desmesurados, y el cerebral “viquismo”, estilo grave basado en el patetismo expresivo (Rodríguez Cuadros, 2012: 211-212).



Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero en *La estrella de Sevilla* (1910).



Exceptuando la labor puntual de algunas figuras, el teatro clásico a penas se exhibía en los escenarios finiseculares. Ya en el último cuarto del siglo XIX, como se encarga de documentar Menéndez Onrubia, “las reposiciones de obras clásicas a penas llegaban al cinco por ciento” sobre el millar de títulos de una temporada normal madrileña. Sin embargo, “su presencia era constante en la vida cultural, ya que venían ocupando desde antiguo un lugar destacado en los repertorios de las compañías dedicadas al teatro de verso y en la formación histriónica de los principales actores” (1990: 187).



La actriz María Guerrero retratada por Joaquín Sorolla (1906) como Finea de *La dama boba*.

La actriz que no dudó en incorporar a los autores del Siglo de Oro en su repertorio teatral, aunque siempre fuera en menor proporción respecto a los autores contemporáneos o románticos, fue María Guerrero (1886-1928), cuya labor marcó una fuerte impronta en la historia escénica española del pasado siglo: *La dama boba* (1885), *Semíramis o la hija del aire* (1886), *El alcalde de Zalamea* y *La dama duende* (1887-88), *El dragoncillo* (1902), *El médico de su honra* (1905), *El mágico prodigioso* (1906)... Como la mayoría de los divos y divas de la época, Guerrero acudía a los dramaturgos del siglo XVII en busca de papeles que le garantizaran un lucimiento personal sobre las tablas. Esta es una de las tres razones que Oliva aduce para justificar la selección de títulos barrocos por las grandes compañías de la época:

1) la dignidad que proporcionaba el Siglo de Oro en la trayectoria de las compañías; 2) el aliciente y donaire de los papeles elegidos para sus primeros intérpretes; y 3) el poder continuar la línea de sus referentes artísticos anteriores, a veces, los propios padres, y poder decir que ellos han colaborado en el mantenimiento de la tradición. Todo ello a pesar de que el interés del público era bastante menor respecto a las obras contemporáneas. Hacer a los clásicos suponía algo así como un ejercicio de actividad cultural, un lujo, un capricho incluso, no exento de reconocimiento de una capacidad que se les suponía, pero que tenían que demostrar delante de personajes como el Duque de Ferrara, Pedro Crespo o la propia Finea. (2011: 163)

Así, durante los primeros años de la centuria, María Guerrero y su esposo Fernando Díaz de Mendoza, directores de la compañía de mayor prestigio de la época, arriendan el Teatro Español e instituyen los llamados “lunes clásicos”. Se trataba de sesiones de abono concebidas para la burguesía adinerada donde se representaba, a la manera de las actuales lecturas dramatizadas, obras del entonces llamado “teatro antiguo español”: Lope, Alarcón, Tirso, Moreto, Calderón o Rojas Zorrilla. En estos espectáculos, los decorados de ricos tapices, los muebles y el *atrezzo*, hasta la guardarropía, eran usualmente prestados a la compañía por parte de amigos mecenas o familias aristocráticas. El prestigio del texto clásico se unía a una puesta en escena que halagaba el rancio gusto estético del minoritario y conservador público asistente al Teatro Español. Como observa críticamente Rubio Jiménez sobre el modo de abordar los clásicos por parte de este tándem de actores:

Hacia falta una estética dentro de un horizonte distinto al del mero arqueologismo o el casticismo conservador (...). La compañía Guerrero estaba preocupada por el *confort escénico* —que se resolvía en escenografías que semejan gigantescos cuadros de pintura de historia— y por el lucimiento de los primeros actores —ella misma y su esposo—, pero para nada ahondaba en la verdadera poética del teatro áureo. Un hueco arqueologismo —paralelo al “estilo español” que dominaba en los gustos decorativos de su clientela— lastró su labor. (2000: 37)

No es de extrañar que pronto surgieran voces discrepantes hacia la deriva elitista del coliseo de la madrileña plaza de Santa Ana, y hacia el cuestionable modelo de recuperación de los autores barrocos que impulsaba la compañía de Guerrero y Díaz de Mendoza. Aguilera Sastre (2002) bautiza como “La cuestión del Español” a la polémica en torno a la conflictiva gestión de este teatro durante los primeros años del siglo XX. Guerrero, en su ejercicio de brillantez social y conservadurismo estético, satisfacía a los sectores sociales menos progresistas pero suscitaba fuertes críticas entre los que reclamaban la devolución del Teatro Español al pueblo ante unos abonos aristocráticos que habían desnaturalizado su carácter de teatro nacional. Este debate, que se extiende desde la prensa y los ambientes teatrales a los foros intelectuales y políticos, se enmarca

dentro de un debate superior, el de la necesidad de creación de un Teatro Nacional en España:

La recuperación del teatro clásico había sido, desde sus inicios, el tema central en la polémica sobre el Teatro Nacional. Los clásicos, se argumentaba una y otra vez, son patrimonio imperecedero de la cultura nacional, están permanentemente vivos y su legado es irrenunciable para las generaciones futuras. Una de las misiones fundamentales del Teatro Nacional debía ser —en algunos alegatos, la única— la recuperación definitiva y total de nuestro teatro clásico, cada vez más ajeno a los escenarios y a los gustos del público. (Aguilera Sastre, 2002: 208)

Frente a la apuesta de los Guerrero-Díaz de Mendoza y sus seguidores, como Ricardo Calvo, por las refundiciones convencionales adaptadas a la estética imperante, por puestas en escena realistas y falsamente arqueológicas, por el lucimiento de los protagonistas en detrimento del conjunto y, sobre todo, por un público aristocrático, que marginaba de los escenarios al público popular, los críticos Juan Chabás, Enrique Díez-Canedo o José Martínez Ruiz postulaban un teatro clásico para las masas a través de la reducción del precio de las entradas y la creación de compañías subvencionadas de repertorio estrictamente barroco. En esta línea, se exigía que el Teatro Español de Madrid fuera explotado públicamente con el fin de popularizar a los dramaturgos áureos mediante puestas en escena modernas y atractivas que lograran competir con el éxito de autores contemporáneos como Arniches o los Quintero.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, estas ideas permanecieron en el ámbito del debate sin trascender, a efectos prácticos, al de la escena. De hecho, la década de los años veinte resulta prolífica en declaraciones en la prensa por parte de autores, críticos, empresarios e intelectuales<sup>23</sup>. Todos proponen alternativas válidas para la evolución del sistema teatral español y plantean su ideal de Teatro Nacional. Pero hasta los años treinta no se efectuarán proyectos concretos que pongan de relieve nuevas posibilidades escénicas y sociales para los clásicos. Cipriano Rivas Cherif y García Lorca, dentro de una orientación ideológica de tradición liberal, pondrán en juego planteamientos escénicos tan innovadores como rigurosos con los autores áureos, sentando un precedente único en el teatro moderno español.

---

<sup>23</sup> Dougherty (1984) recoge la disparidad de opiniones y propuestas lanzadas desde medios como *ABC*, *La Esfera* o *El Heraldo de Madrid*, y demuestra hasta qué punto obsesionó la renovación teatral española a la clase culta de la época.

## 2.2. Los años 20 y 30: los clásicos en la modernidad escénica española

Tres causas aliadas explican la exaltación que, en las décadas de los veinte y los treinta del pasado siglo, experimentaron los clásicos: el nacimiento y consolidación, en España, de la figura del director de escena como elemento básico de la dignificación artística del teatro; la destacada presencia de los autores barrocos en las tablas europeas bajo la batuta de reputados directores; y la necesidad de una renovación técnica y estética de la escena contemporánea española, invadida por la ramplonería de un teatro de “mesa camilla”, en palabras de Valle-Inclán (Caamaño, 1973: 10). De hecho, la recuperación del repertorio clásico español iba unida a una revisión de su insospechada modernidad, una modernidad en consonancia con las tendencias del teatro de vanguardia dada la extraordinaria movilidad escénica del teatro barroco, ideal para poner a prueba las modernas técnicas escenográficas que estaban gestándose en las filas teatrales vanguardistas.

Mientras directores como Dullin, von Hofmannsthal, von Berger, Copeau o Meyerhold, en teatros de gran prestigio como el Atelier de Montmartre o el Teatro de Arte de Moscú, montan *La vida es sueño* o *El alcalde de Zalamea*, mientras Reinhardt escenifica repetidamente en Alemania *La dama duende* y *El gran teatro del mundo* demostrando una decisiva admiración hacia los dramaturgos barrocos españoles, especialmente hacia Calderón<sup>24</sup>, los intelectuales y artistas españoles toman consciencia del repertorio barroco como punto de partida para una renovación escénica. Los textos dramáticos antiguos resultan la base ideal para modelar un nuevo concepto estético de puesta en escena. Dougherty así lo sintetiza:

Teatro combativo; teatro clásico español: he aquí el enlace polémico que se daba en la mente de muchos intelectuales, conscientes de la decadencia que sufría la escena española y deseosos de renovarla. Para aquellos que impulsaban una modernización escénica, la dramaturgia clásica representaba un arma de combate, arma con que atacar el teatro “caduco” del día —la dramática de Benavente, Muñoz Seca, los hermanos Álvarez Quintero, etc.— y crear otro a tono con el espíritu vanguardista distintivo de la primera postguerra europea (...). Dentro de este clima de crisis, el teatro clásico español ofrecía una dramaturgia de ruptura, cuyos rasgos coincidían sorprendentemente con alguna de las innovaciones más audaces del día. La dramática de Calderón, Lope y Tirso proporcionaba un modelo de experimentos teatrales, y marcaba un camino propio, netamente español, hacia la modernidad escénica. (1983: 14-15)

---

<sup>24</sup> Las principales puestas en escena de textos calderonianos fuera de las fronteras españolas durante estas décadas han sido recogidas en el catálogo *Calderón en escena: Siglo XX*, coordinado por Díez Borque y Peláez, en el apéndice titulado “Relación de destacadas puestas en escena de la obra de Calderón en el siglo XX” (2000: 375-378).

Dentro del clima de renovación de las vanguardias, se defiende una actualización de los montajes de teatro clásico y se apuesta por una dirección eficaz y personal, por una representación plástica que exhiba la teatralidad inherente a los textos barrocos, por el rigor y la ambición en decorados y vestuario. En definitiva, se postula un alejamiento de la mera degustación del texto en montajes tediosos y repetitivos basados en la genialidad interpretativa de los divos finiseculares. El objetivo es, por tanto, “revisar la actualidad del teatro español del Siglo de Oro, su vigencia, sus posibilidades espectaculares, su capacidad para contactar con un espectador del siglo XX y su capacidad para seguir emitiendo mensajes válidos”, como sintetiza Serrano (2003: 1336).



*Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, dirigida por Rivas Cherif en 1935.

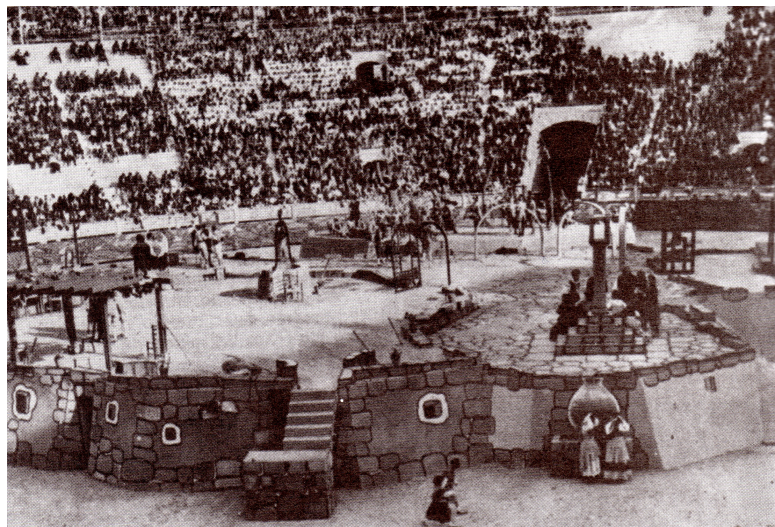
Este transgresor concepto de montaje del teatro áureo estuvo vinculado a la aparición de una insólita figura en el panorama artístico español hasta la fecha: el director de escena<sup>25</sup>. Se trata de un auténtico responsable de la dirección de los actores, la elección de los escenógrafos y figurinistas, la organización general del espectáculo y la orientación ideológica de la función. En el primer tercio del siglo XX español, la figura de Cipriano Rivas Cherif, luchador incansable por la renovación del panorama teatral<sup>26</sup>, ejemplifica

<sup>25</sup> El director de escena, no obstante, aparece en el teatro europeo a mediados del XIX dentro del movimiento realista o naturalista, representado por el teatro de la ciudad alemana de Meiningen, bajo la dirección de Jorge II de Sajonia-Meiningen, por André Antoine en París con su Teatro Libre, y por Konstantin Stanislavski, en su Teatro de Arte de Moscú. El teatro español tendrá que esperar hasta las primeras décadas del siglo XX, con su movimiento de renovación de las artes escénicas, para conocer directores de escena como Gregorio Martínez Sierra, Adrià Gual, Federico García Lorca y, por supuesto, Rivas Cherif.

<sup>26</sup> Rivas Cherif emprendió esta renovación a través de numerosas iniciativas de teatro experimental como El Teatro de la Escuela Nueva (1920-21), El Mirlo Blanco (1926-27), El Cántaro Roto (1927) o El



este nuevo tipo de profesional del teatro. En colaboración con la excepcional actriz Margarita Xirgu, y al frente del Teatro Español como director artístico durante cinco temporadas a partir de 1930, “llegó a programar diecisiete funciones a base de los títulos de mayor popularidad —*El gran teatro del mundo*, *El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño*, *Fuente Ovejuna*, *La dama boba*—, pero también de otros casi inéditos en los escenarios: *La niña de Gómez Arias*, de Calderón y Vélez, *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara, o *García del Castañar*, de Rojas Zorrilla” (Huerta Calvo, 2006: 30).



*El alcalde de Zalamea* de Calderón, dirigido por Rivas Cherif  
en la plaza de toros de Las Ventas de Madrid (1934).

El trabajo de Rivas Cherif con los clásicos tiene sus máximos hitos en dos espectáculos de inspiración reinhardtiana: *El alcalde de Zalamea*, representado el 14 de abril de 1934 en la madrileña plaza de toros de Las Ventas, y *La dama boba*, en el espacio natural de la Chopera del parque del Retiro, con motivo del tricentenario de la muerte de Lope de Vega en 1935. El director no se conformó con una difusión minoritaria de sus propuestas escénicas y buscó la complicidad del gran público con los clásicos a través de estas espectaculares puestas en escena al aire libre. Por último, cabe reconocer el papel de Rivas Cherif como introductor de profesionales de primer nivel en el ámbito de la escenografía y el figurinismo: Sigfrido Burmann, Salvador Bartolozzi, Manuel Fontanals o Miguel Xirgu. La trayectoria de Rivas Cherif consolidó una poética de la representación de los clásicos basada en la gozosa y precisa conjunción de escenografía, vestuario,

---

Caracol (1928-29), al frente de compañías profesionales como la de Irene López Heredia (1929) o Isabel Barrón (1930), y como promotor de la TEA (Teatro Escuela de Arte), en el Teatro María Guerrero, dedicada a la formación integral de los futuros profesionales de la escena. Su figura y trayectoria artística ha sido estudiada en profundidad por Aguilera Sastre y Aznar Soler (2000).

iluminación, música y danza, bajo el moderno concepto nunca antes aplicado a los clásicos del “espectáculo total”.

### **2.3. La II República: la vuelta al pueblo de Lope y Calderón**

Junto a Rivas Cherif y Margarita Xirgu, dentro de la revisión laica y progresista del teatro clásico en los años 30, destaca la figura de Federico García Lorca ataviada con un mono azul cuyo emblema pasará a la historia: una máscara tragicómica sobre una rueda de carro. El advenimiento de la II República española, el 14 de abril de 1931, provocó en la vida cultural del país un impulso de renovación que apenas tuvo tiempo de fructificar, pero que dejó su impronta en la historia teatral gracias a un programa de gobierno comprometido con la difusión y democratización de los bienes culturales, y en el uso del teatro como instrumento educativo para las clases más desfavorecidas, ignorando el imperativo mercantilista que dominaba el arte teatral en la época.

Ya en 1931 surgen dos proyectos financiados por el Estado que darán un empuje sin precedentes a la consideración cultural y social del teatro áureo: el Teatro del Pueblo de Misiones Pedagógicas y el Teatro Universitario La Barraca. Por Decreto de 29 de mayo de 1931, el Ministerio de Instrucción Pública, a cuyo frente se halla Marcelino Domingo, crea y financia el Patronato de Misiones Pedagógicas, con la pretensión básica de fomentar la cultura general y la educación popular. Así se enuncia en el preámbulo al Decreto:

Se trata de llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aun los apartados, participen de las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos. (citado por Aguilera Sastre, 1993: 2)

El Patronato de estas Misiones, presidido por Manuel Bartolomé Cossío, impulsa la acción teatral a través del grupo Coro y Teatro del Pueblo, dirigido por Eduardo M. Torner y Alejandro Casona e integrado por universitarios que recorrían los pueblos los domingos y días de vacaciones. Un total de doscientas ochenta y seis localidades recibieron su visita. Y con ella disfrutaron de un repertorio que buscaba el vínculo con el público a través de la explotación de la esencia popular de la literatura clásica: piezas breves de Lope de Rueda y Juan del Encina, entremeses de Cervantes, el Calderón de las jácara y

mojigangas, sainetes de Ramón de la Cruz o adaptaciones de *El conde Lucanor* o de *Don Quijote*.

Al mismo tiempo que se conformaba el Teatro de las Misiones, un segundo proyecto teatral surgía en el seno de la República: La Barraca. La idea nació vinculada a la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, ante cuya Comisión de Teatro Universitario el propio García Lorca defendió con fervor el proyecto. Gracias a su apasionamiento, consiguió que el segundo ministro de Instrucción Pública republicano, Fernando de los Ríos, apoyara oficialmente al grupo con cien mil pesetas de la época. El poeta granadino, junto al codirector Eduardo Ugarte y sus actores-universitarios, iniciará una campaña para divulgar el teatro clásico español y acercarlo a los habitantes de la España rural. Pero al objetivo pedagógico de La Barraca, que compartía con el Teatro del Pueblo, se añadía un propósito complementario que enlazaba el proyecto con las aspiraciones de los teatros de arte anteriores a la República: la renovación artística de la escena española. Así consta en su Memoria, tal como recoge el ex miembro y cronista del grupo, Sáenz de la Calzada:

El Teatro Universitario se propone la renovación, con un criterio artístico, de la escena española. Para ello se ha valido de los clásicos como educadores del gusto popular; nuestra acción, que tiende a desarrollarse en las capitales, donde es más necesaria la acción renovadora, tiende también a la difusión del teatros en las masas campesinas, que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral. (1976: 42-43)

La Barraca no fue un mero teatro ambulante, sino una apuesta firme a favor del arte escénico, de su difusión y de su renovación. Entre 1932 y 1937, este proyecto procuró ofrecer un nuevo repertorio a la escena española dignificando la presentación del teatro clásico. Su búsqueda de públicos alternativos más allá de las salas comerciales de la época se relaciona con su lucha por reformular las dimensiones estéticas y comunicativas del producto teatral, cuyos detalles debían cuidarse al máximo para crear un espectáculo de calidad:

Lorca estaba empeñado en que La Barraca llevara al pueblo no literatura, sino *obras de arte* puestas al día en montajes modernos y sencillos. Se trataba de popularizar, en el sentido literal de la palabra, el teatro clásico español, de hacer éste asequible a gentes que lo desconocían, y ello, además, sin concesiones a la facilidad. (...) Como director de escena, Lorca insistía en controlar rígidamente los movimientos y los gestos, además de la dicción, de los jóvenes actores a su cargo. Cogía a la persona y la colocaba y la hacía moverse como si fuera un maniquí. (Gibson, 1987: 170-171)

El primer montaje de La Barraca fue el auto calderoniano *La vida es sueño*. Estrenado en la localidad de Burgo de Osma en 1932, contó con extraordinarios figurines



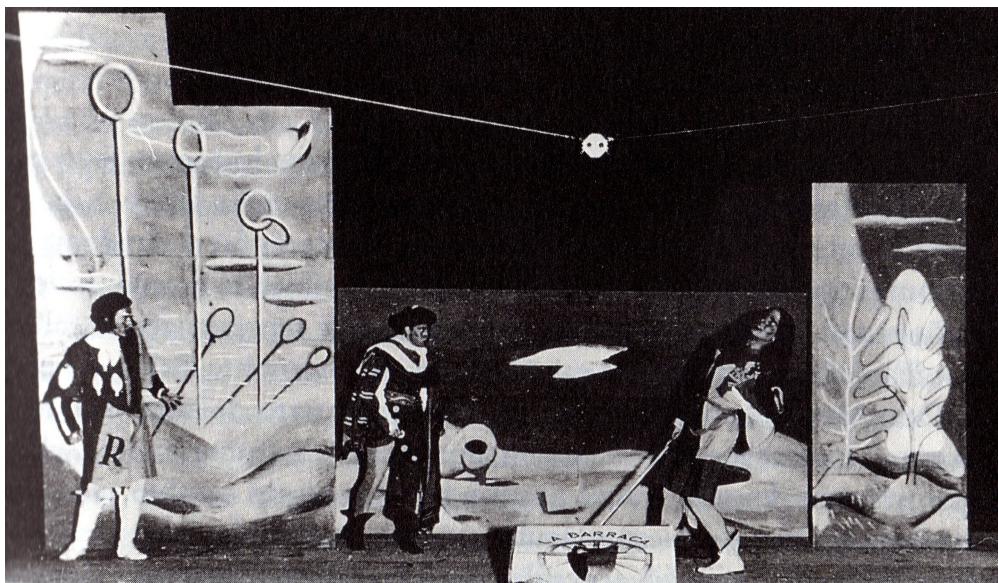
del pintor albacetense Benjamín Palencia, canciones armonizadas por Julián Bautista y la colaboración, en el papel de La Sombra, del mismo Lorca. Francisco García Lorca recuerda así la estética del montaje:

La decoración tenía que ser forzosamente simple, dadas las escasas posibilidades del tablado, pero los trajes eran sumamente elaborados. Los rostros aparecían densamente pintados, algunos en dos colores. La vestimenta se inspiraba en un famoso códice de la Baja Edad Media con ilustraciones del *Apocalipsis*. Para obtener los efectos de las cabelleras se hicieron pelucas metálicas. (2011: 68)



El auto de *La vida es sueño* de Calderón interpretado por La Barraca bajo la dirección de García Lorca (1932).

Después de este espectáculo se representarían hasta seis más por numerosos pueblos de Galicia, Asturias, Castilla-La Mancha, Madrid o Valencia, hasta alcanzar las sesenta poblaciones: la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Encina, los *Entremeses* de Cervantes (*El retablo de las maravillas*, *La guarda cuidadosa*, *Los dos habladores* y *La cueva de Salamanca*), *El caballero de Olmedo* y *Fuente Ovejuna* de Lope, *El burlador de Sevilla* de Tirso, y la *Fiesta del Romance*, con romances viejos y modernos. Entre estas obras resultó polémica *Fuente Ovejuna*, escenificada sin la figura del rey con el objetivo de aproximar el mensaje del texto al público rural de los años 30, conocedor y víctima de los abusos caciquiles. Aunque debe recordarse que el final de esta pieza lopesca ya había sido eliminado por Valle-Inclán y Manuel Bueno en su versión de 1903. En la elaboración de todos estos montajes, confluía un grupo destacadísimo de artistas de vanguardia que dejarían su sello personal en La Barraca: José Caballero, Santiago Ontañón, Ramón Gaya, Norah Borges, Alberto Sánchez, Manuel Ángeles Ortiz, Benjamín Palencia y Arturo Ruiz Castillo.



*El caballero de Olmedo* de La Barraca (1935).

El trabajo de La Barraca se basó en el rigor artístico. De las refundiciones libres decimonónicas se pasó al uso de los textos originales barrocos, los cuales podían sufrir cortes en su extensión, pero nunca añadidos de versos nuevos ni modificación de sus vocablos antiguos. El proyecto de Lorca evidenció la capacidad de los clásicos para subir al escenario en montajes dinámicos y atractivos basados en la fusión coherente de los aspectos textuales, interpretativos, escenográficos y musicales. El mayor esplendor del grupo teatral se vivió con el tándem Ugarte-Lorca al frente de la “aventura”, como le gustaba denominarla a Lorca. Posteriormente, la dedicación del autor de *La zapatera prodigiosa* a proyectos teatrales de otra índole y la importante reducción de las subvenciones gubernamentales iniciaron el declive de La Barraca hacia 1935. El oscuro punto final se encargó de ponerlo el estallido de la Guerra Civil.

Ya durante la contienda, en 1937, el Madrid republicano acogerá el mítico montaje de la *Numancia* cervantina que, sobre un texto de Alberti trufado de referencias a los sitiadores fascistas (el saludo de los soldados romanos de la obra es idéntico al brazo alzado falangista), estrenaron las Guerrillas del Teatro, bajo la dirección de María Teresa de León, en el madrileño Teatro de la Zarzuela. Tanto la versión como el estreno han sido estudiados por Monleón (1990: 191-205) y ejemplifican el uso del clásico dentro de una circunstancia histórica concreta para lanzar un mensaje ideológico-político. En este caso, desde la defensa de la democracia y la libertad del pueblo. Justo desde un espectro de valores opuestos serán empleados los clásicos a partir de 1939.

## 2.4. La Posguerra: el teatro áureo en manos de los vencedores

Dos meses después de que Max Aub, ante el presidente Manuel Azaña, presentara su proyecto para la creación de un Teatro Nacional cuyo primer objetivo debía ser la puesta en valor del patrimonio teatral áureo, estalla la Guerra Civil. El camino de los clásicos hacia la modernidad sufre un desvío. Su presencia en las carteleras madrileñas con montajes a cargo de grandes profesionales de la época (algunos vinculados a los grupos de vanguardia de la etapa anterior), como los directores Felipe Lluch, Luis Escobar y Cayetano Luca de Tena, los escenógrafos Sigfredo Burmann, Emilio Burgos y Víctor Cortezo, o los figurinistas José Caballero y Vicente Viudes, tiene su razón en un objetivo oficial: la tradición dramática española se pone al servicio de los valores patrióticos, morales y religiosos que el nuevo régimen instaurará para ofrecer al mundo la imagen de la “nueva España”. Los clásicos bajo una lectura política imperialista serán la tónica general durante los primeros años de la posguerra. Como resume Monleón: “El teatro oficial nacía vestido de un patriotismo grandilocuente situado en las antípodas de toda posibilidad de autocrítica” (1971: 19).

Al finalizar la contienda, la idea de la creación de un teatro nacional que dependiera de la administración del Estado y apuntalara ideológicamente al nuevo sistema fue asumida por las altas instancias, y el proyecto fue puesto en marcha en muy pocos meses. El sueño republicano de un teatro nacional, solicitado por los intelectuales españoles desde la época de Moratín, será finalmente llevado a la práctica por el régimen dictatorial de Francisco Franco cuando, en marzo de 1940, se constituya el Consejo Nacional de Teatros para la regulación del funcionamiento de los Teatros Nacionales. Aunque debe recordarse que, dos años antes, ya se había fundado el Teatro Nacional de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS el cual, bajo la dirección de Escobar, había recorrido tanto los frentes de combate nacionales como las ciudades “liberadas” utilizando el teatro clásico como arma ideológica y representando clásicos como *La verdad sospechosa* o *La vida es sueño* bajo un tono didáctico-ejemplarizante. De aquel grupo se recuerda, como máximo acto de exaltación patriótica, la exitosa representación del auto sacramental *El hospital de los locos*, de José de Valdivieso, frente a la catedral de Segovia durante las fiestas del Corpus Christi de 1938.

La compañía de Escobar será la encargada de organizar, con Franco ya en el poder, una emblemática celebración del Día de la Victoria en el paseo de las Estatuas del

Retiro. En este espacio al aire libre se representó, el 23 de julio de 1939, el auto sacramental *La cena del rey Baltasar*. En abril de 1940 se inaugura el teatro María Guerrero como Teatro Nacional, bajo la dirección conjunta de Luis Escobar, Huberto Pérez de la Ossa y Claudio de la Torre, con una reposición de este auto calderoniano. Al mismo tiempo, la gestión del Teatro Español, recién cedido por el Ayuntamiento de Madrid al Estado, se encomienda a Felipe Lluch, un antiguo colaborador de Rivas Cherif en el grupo El Caracol y en la TEA, adherido a las filas falangistas desde finales de la guerra. Su prematura muerte en 1941 dejara en manos de Cayetano Luca de Tena la dirección del teatro.



*Las mocedades del Cid*, de Guillem de Castro, bajo las órdenes de Felipe Lluch (1941).

Si durante la Guerra Civil el bando nacional había demostrado un gran interés por el teatro áureo como vehículo de recuperación y difusión de unos supuestos valores pretéritos de la patria, durante la posguerra su función exaltadora y propagandística se llevará hasta las últimas consecuencias. Ya en 1938, el poeta Dionisio Ridruejo, al frente del área de Prensa y Propaganda, detecta la importante función del arte escénico en la elaboración de una conciencia nacional:

En estos momentos trascendentales, en que se debate el porvenir de la patria, el teatro debe surgir como beligerante en el campo de las ideas (...) para recoger las expresiones de patriotismo que han llevado a una gesta de reconquista al glorioso pueblo español. (Rodríguez Puértolas, 1986: 252)

Comienza, pues, una defensa del esplendor del teatro barroco sustentada en la idea de que en el Siglo de Oro se cifran las esencias y las cualidades eternas de “lo español”<sup>27</sup>. A partir de esta lectura ideológica, el teatro clásico se convertirá en un instrumento para propagar los valores del integrismo católico, la antigua grandeza del Imperio, la importancia de la Cruzada y la pervivencia de las tradiciones más rancias. Los dramaturgos clásicos, además, constituyen un antídoto frente a los corruptores peligros de la modernidad que comportó la derrocada República y resultan, a ojos de los nacionalistas, muy poco sospechosos de portar valores alternativos o extranjerizantes. Este es el concepto del teatro clásico que subyace tras la estética de los montajes de posguerra, tal como analiza Andura Varela:

La imagen de los clásicos se vio afectada por una especie de burocratización, de exaltación oficial, traducida en un tratamiento escénico generalmente rutinario. (...) Una imagen grandilocuente en cuanto al texto y católica en cuanto a la ideología, prevalecía cada vez que se citaba el nombre de Calderón. Era, en términos escénicos, algo vinculado a los sermones, al teatro de tesis, a la espectacularidad gratuita, a la búsqueda de situaciones efectistas. El tratamiento atrevido de la escenografía, fundamental en la estética calderoniana, como desarrollo de la convención y del juego, fue utilizado en los primeros años de la posguerra con una desmesura y aparatosidad gratuitas. (2000: 128-129)

Para Ricardo Doménech (2000: 12), este uso político-artístico se concreta en dos acontecimientos teatrales que marcaron la década de los 40: el auge de los autos sacramentales y el complejo montaje titulado *El espectáculo de la España, Una, Grande y Libre*, dirigido por Felipe Lluch. Respecto a los autos, cabe recordar que estas piezas despertaron un gran interés entre los dramaturgos de la vanguardia española (aparte de la programación del auto de *La vida es sueño* en La Barraca, Alberti, Lorca o Aub firmaron actualizaciones del género en obras como *El hombre deshabitado*, *Así que pasen cinco años* o *Pedro López García*). Sin embargo, durante el franquismo, el teatro teológico dejó de interesar por sus ricas posibilidades escénicas y por su estilizado universo de ideas

---

<sup>27</sup> Es evidente que el franquismo se sirve de la lectura de los clásicos que, desde principios del siglo XIX, impulsó el erudito alemán afincado en Cádiz Nicolás Böhl de Faber, difusor en España de las ideas de Schlegel sobre el teatro barroco español y, en particular, sobre Calderón. Esta línea de pensamiento hispanogermánico identificó el teatro calderoniano con el catolicismo español y con una concepción política y social reaccionaria. Posteriormente, el centenario de Calderón en 1881 y la serie de conferencias que ofreció Menéndez Pelayo sobre el mismo autor en el Círculo de la Unión Católica terminaron de cernir sobre los barrocos ese halo conservador y religioso que ha provocado la desafección de la intelectualidad liberal española hacia el teatro de los Siglos de Oro hasta fechas muy recientes. Saltando por encima de las lecturas modernistas de Rivas Cherif o Lorca, el franquismo se apropia de esta visión partidista por conveniencia para su propio interés como régimen autoritario fundamentado en la Iglesia, el Ejército y la total obediencia del pueblo al caudillo.



abstractas. Autos de Calderón como el ya mencionado *La cena del rey Baltasar*, por Escobar, o *El pleito matrimonial del alma y del cuerpo*, en versión de Felipe Lluch, bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena, se transformaron en auténtica propaganda político-religiosa para los espectadores de los años 40.

En cuanto al espectáculo de Lluch, estrenado el 7 de abril de 1940 en el Teatro Español con motivo de los fastos conmemorativos de la entrada en Madrid del Ejército Nacional, se ha de valorar su estructura de inspiración áurea con una loa, *La Loa de la unidad*, una comedia, *Comedia heroica de la libertad de España*, y una farsa, *Fiesta alegórica de la grandeza de España*. Se ofreció un collage de textos dramáticos y poéticos de los siglos XVI y XVII entre los que figuran la loa de la comedia calderoniana *El jardín de Falerina*, romances de los ciclos de Bernardo y Roncesvalles, escenas de comedias de Lope y Juan de la Cueva, y hasta una farsa de autor anónimo representada en Toledo hacia 1570. La representación de este espectáculo se convirtió en un ritual de afirmación ideológica que concluyó con los gritos de rigor en un estreno presidido por el entonces ministro de la Gobernación, Ramón Serrano Súñer. La escenografía corrió a cargo de Luis Feduchi, los figurines eran de José Caballero y la dirección de orquesta, de José María Franco. El crítico Alfredo Marqueríe escribió sobre este montaje de Lluch:

Por su pureza artística, por la grandeza poética y simbólica con que el amor nacional y la exaltación de nuestra historia se muestran y cantan a lo largo de sus escenas, (...) por el valor de exaltación y propaganda del espectáculo, dijimos ante el estreno de la trilogía de Lluch cómo éste era el camino cierto y la lección fecunda donde se debieran inspirar cuantos aspiran honradamente a la renovación de nuestro teatro y a la reeducación del gusto público. (1942: 172)

Estas producciones de tono triunfalista se prolongaron hasta los años cincuenta, entreveradas siempre de nostalgias católicas del pasado. Basten tres ejemplos de clásico filtrado por la ideología dominante: el último montaje que, ya muy enfermo, dirigió Felipe Lluch en el Español, *Las mocedades del Cid* de Guillem de Castro, a cuyo estreno el 1 de abril de 1941 asistió el mismo Francisco Franco (la primera y la última vez que el Generalísimo ocupó la butaca de un teatro, según el tópico); el magno espectáculo de *La Numancia* cervantina en Sagunt, en 1948, a cargo del catedrático Francisco Sánchez-Castañer, donde la identificación con una España aislada de la ONU resultaba obvia; y la fastuosa representación del auto de *La cena del rey Baltasar* por parte de la Compañía Lope de Vega de José Tamayo ante el papa Pío XII en el Vaticano, en 1953.



El auto de *La cena del rey Baltasar*, de Calderón de la Barca, dirigido por José Tamayo y escenificado en el auditorio del Palacio Pío del Vaticano (1953).

No obstante, la nostalgia por los valores imperiales católico-nacionalistas se fue apagando paulatinamente tras la victoria aliada de 1945 y la emergencia de nuevas inquietudes dentro de un panorama internacional en el que el comunismo se transformaba en una amenaza preocupante. La puesta en escena de los clásicos fue adquiriendo un cariz de ejemplaridad y los autores barrocos empezaron a funcionar como modelos de perfección escénica a la par que se abandonaba el afán reivindicativo de la inmediata posguerra (García Santo-Tomás, 2000: 376-379).

Con todo, no puede obviarse que, tanto Lluch en el Español, como Escobar y Pérez de la Ossa en el María Guerrero, estrenaron muchas comedias áureas sin las connotaciones políticas de los montajes mencionados. En el caso de Lluch, deben recordarse sus rigurosos trabajos con *Las bizarrías de Belisa* de Lope o *La mujer por fuerza* de Tirso, ambos en 1941, así como su montaje de *La Celestina* (1940), a la que cercenó sus fragmentos más escabrosos, pero en la que se atrevió con la técnica de escenarios simultáneos del teatro medieval. La condición falangista de este director no empaña su loable intención de renovar la escena española y su lucha por conseguir un Teatro Nacional de alta calidad. Su proyecto de creación de un teatro fascista en España, que ha sido investigado en profundidad por García Ruiz (2010), destaca no solo por su deriva ideológica, en línea con el régimen del momento, sino también por la modernidad y el detallismo de sus planteamientos. Aguilera Sastre recoge los principales puntos de un programa renovador que Lluch tan solo pudo esbozar antes de su fallecimiento y que el

franquismo nunca abordará de manera sistemática. En algunas de sus líneas maestras se anticipan los derroteros del teatro público español en el siglo XX y aun en la actualidad:

Dirección única y dictatorial, que consagraba definitivamente la figura del director de escena en nuestro teatro; reeducación del gusto del público utilizando el teatro como manifestación de cultura y medio eficaz de propaganda y educación estética, política y social del pueblo; selección jerarquizada del repertorio, con autores clásicos y modernos que ilustren la grandeza pasada y los nuevos valores ideológicos; representaciones vivas, actuales y directas, siguiendo las más modernas técnicas escenográficas; ciclos musicales, ediciones populares de las obras representadas y conferencias ilustrativas sobre las mismas; abonos populares colectivos; oportunidades a los nuevos valores de la escena, que conviertan al Teatro Nacional en museo y laboratorio de experiencias renovadores; y, como fundamental de todo el proyecto, un teatro escuela, con enseñanzas teóricas y prácticas para los futuros herederos de la vida teatral. (1993: 59)

Los ejemplos aportados en este epígrafe, por lo tanto, interesan en función de su significativa radicalidad: representan el límite de las lecturas de los clásicos durante la posguerra española. Para la España del yugo y las flechas, el Teatro Nacional debía estar al servicio de la ética y los ideales del sector ideológico triunfante. Tal como sintetiza Muñoz Carabantes refiriéndose a los primeros años del franquismo, “la reposición de los clásicos áureos se entendió como un acontecimiento cultural, como un acto de adoctrinamiento histórico, moral y político y, en ocasiones, como un banco de pruebas bien para montajes espectaculares, bien para tímidos intentos renovadores” (1992a: 61).

## 2.5. El franquismo: el refugio de los Teatros Nacionales

Tras la derrota del Eje en la II Guerra Mundial, la dictadura de Franco cede el terreno educativo y cultural a la Iglesia y, muy pronto, se evidencia que el régimen carece de un proyecto propio para el ámbito teatral. En los Teatros Nacionales, el Español y el María Guerrero, el Gobierno tiene la potestad de nombrar y destituir a los directores, pero les ofrece absoluta autonomía en el diseño de las programaciones y en la orientación estética de los espectáculos. Ahora bien, la autocensura, dada la censura oficial que invadía a la sociedad española, era moneda corriente entre los directores de los teatros oficiales. Estos profesionales asentarán la figura del director de escena en España, tras el trabajo precursor de Rivas Cherif, e iniciarán el viaje hacia un tipo de teatro de director. Es así como, a finales de los años 40, la primera figura del cartel, el divo, pierde su poder de atracción para el público, mientras que el director, en palabras de Peláez, “comienza a ser la estrella del espectáculo” (1996: 322).





*Entre bobos anda el juego*, de Francisco de Rojas Zorrilla, montaje dirigido por Cayetano Luca de Tena y estrenado en el Teatro Español en 1951.

Cayetano Luca de Tena y Luis Escobar, trabajando desde la oficialidad pero con la libertad personal de maniobra que les brindaba la inexistencia de un plan general, pondrán en marcha una completa renovación formal en la escena española. Bajo el signo del respeto y la amigable competencia, “crearon un público al que acostumbraron a espectáculos de calidad, organizaron compañías estables, sólidas y disciplinadas, fueron los artífices de la renovación técnica operada en el teatro español, ampliaron el repertorio al mejor teatro extranjero, se empeñaron en la defensa de la dignidad escénica y llevaron a cabo una programación ambiciosa” (Andura Varela, 2000: 131). Diluido el afán ideologizador de los primeros años de la dictadura, la puesta en escena de los clásicos conservó la profesionalidad y el esmero de un Lluich, pero profundizó en los aspectos técnicos y escenográficos. De hecho, la escenografía, lejos del afán minimalista de la vanguardia, adquirió estatus de elemento consustancial al arte dramático.

Junto a Pérez de la Ossa, y aunque en el María Guerrero tenían preferencia los montajes de textos modernos, Escobar programó un buen número de clásicos, entre los que destacan *La verdad sospechosa* (1940), *La vida es sueño* (1940), *Don Duardos* (1942), *El alcalde de Zalamea* (1948), *El vergonzoso en palacio* (1948), *La dama boba* (1951) y *El desdén con el desdén* (1951). Desde la grandilocuencia de los autos sacramentales del inicio de su trayectoria, Escobar evolucionó hacia los enredos de la comedia y las grandes piezas del repertorio barroco. No obstante, los clásicos tenían su sede en el Teatro Español,

donde Luca de Tena, con tan solo veinticinco años tras la muerte de Lluch, se dedicó a reivindicarlos en montajes de compleja escenografía y brillantes resoluciones: *La dama duende* (1942), *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo* (1942), *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1942), *El castigo sin venganza* (1943), *Fuente Ovejuna* (1944), *Don Gil de las calzas verdes* (1945), *La discreta enamorada* (1945), *El villano en su rincón* (1950), *Entre bobos anda el juego* (1951).



*El desdén con el desdén*, de Agustín de Moreto, dirigido por Escobar y Pérez de la Ossa con escenografía y figurines de Vicente Viudes y Carlos Viudes (1951).

Según datos de Serrano (2003: 1339), entre los años 1939 y 1950, el María Guerrero estrenó 122 obras, 13 de ellas eran clásicos del Siglo de Oro. En el Español, de 152 montajes presentados durante el mismo periodo, 23 pertenecían a autores barrocos. Ciertamente, en ninguno de los dos casos se trata de elevadas proporciones con respecto a la escenificación de obras modernas o extranjeras, pero la puesta en valor del teatro clásico español por parte de Luca de Tena y Escobar resulta un hecho indiscutible para la crítica.

Ambos directores aplicaron todo su talento y las innovaciones técnicas que les permitía el presupuesto y la sala para lograr montajes modélicos. En su obsesión por la puesta en escena, se rodearon de escenógrafos y figurinistas fundamentales para la historia del teatro español del siglo XX: Víctor María Cortezo, Vicente Viudes, Pere Pruna, Emilio Burgos, Sigfrido Burmann o José Caballero. Y si para las partituras musicales contaron con nombres como Fernando Moraleda o Joaquín Rodrigo, su fascinación por la luminotecnia los llevó a colaborar con Rafael Martínez Romarate, en el caso de Escobar,

o a ser el primer director español en sacar los focos del escenario a la sala, según presumía Luca de Tena.

El resultado del trabajo de estos dos profesionales, basado en la pulcritud y el detallismo, fue la consolidación del clásico como “teatro ejemplar”, en el sentido de que cada representación debía ofrecerse como un modelo interpretativo y escenográfico. De hecho, gracias a los recursos económicos que el Teatro Nacional disponía frente a la empresa privada, ambos teatros públicos pudieron acometer trabajos de gran envergadura. Precisamente José Tamayo, sucesor de Luca de Tena en la dirección del Español entre 1954 y 1962, representa la tendencia más extrema en la espectacularidad de la puesta en escena y el protagonismo de los elementos escenográficos. Con su compañía “Lope de Vega” y desde 1941, Tamayo había impuesto unas exigencias de calidad estética y un repertorio de autores literarios que le distinguían del teatro comercial al uso. Los clásicos, escenificados con una exuberancia barroca ideal para espectáculos al aire libre, constituían su seña de identidad. Sin embargo, “su estimación por los elementos espectaculares terminó por enmascarar, tal vez sin pretenderlo, la comprensión de los conflictos revelados por el drama. Fue algo de lo que, en mayor o menor medida, participaron otros muchos profesionales del teatro y que, a la larga, determinó el agotamiento de esas fórmulas «ejemplares» vigentes en la escena española durante dos décadas” (García Lorenzo y Muñoz Carabantes, 2000 : 424).

En efecto, a pesar de la gran calidad artística de los montajes de clásicos en los años 50, el público fue poco a poco perdiendo interés por el teatro áureo. Además del agotamiento de las formas señalado, hay que sumar la competencia con otros géneros escénicos como la revista, el espectáculo folklórico, la comedia burguesa, el teatro de humor o las nuevas dramaturgias de Buero Vallejo o Sastre. La escena nacional se reveló excesivamente sujeta a criterios comerciales, mermada por la censura y sin ingresos suficientes. Mientras numerosos locales se transformaban en salas de cine, el teatro demandaba una reforma en profundidad y el clásico seguía lastrado por la falta de una compañía estable especializada. El respeto desmedido hacia la palabra del poeta<sup>28</sup>, la falta

---

<sup>28</sup> En este sentido, Lola Santa-Cruz recoge una opinión de Luca de Tena en línea con el concepto de “teatro-museo” que se defendía en los años centrales del siglo XX español: “Si se hace una obra de Lope hay que atenerse a lo que él escribió, porque el teatro es producto de una sociedad concreta, con unos problemas concretos y una forma y un fondo específicos. Es un documento histórico, como la pintura o la novela, y a nadie se le ocurre ponerse a retocar *Las Meninas*, por ejemplo” (1993: 72).

de una escuela de interpretación y la inexistencia de festivales específicos, son otras de las circunstancias que contribuyeron a la pérdida de significado del teatro clásico en la sociedad española de mediados del XX. A comienzos de los años 60, el teatro de los Siglos de Oro había entrado en una deriva peligrosa: de buena escuela de maneras escénicas iba a pasar al estancamiento del museo literario.

El acartonamiento y la rutina escénica, el predominio de los aspectos técnicos y formales por encima del mensaje, la hipertrofia de los elementos escenográficos, se tradujeron en montajes que, sin añadir novedades a la exégesis de las obras, imposibilitaban un vínculo con el presente del espectador, un nexo que revalidara la condición de “clásicos” de los autores. Fue así como el público acabó identificando el teatro de Lope o de Calderón con el teatro “oficial” o de “escaparate” del régimen. La década de los 50 representa, por lo tanto, un periodo fundamental para comprender la recepción contemporánea de los clásicos sobre las tablas, pues en ella:

Se ensayaron modos de producción y representación inéditos hasta entonces, y grandes compañías e ilustres intérpretes ligaron sus nombres a los títulos más representativos de la literatura dramática española. Éstos, por su parte, cerraron un círculo en la estimación de la crítica, del público y de los profesionales del teatro: habiendo alcanzado una fase modélica de difusión y recepción, se encontraron al finalizar la década con el problema de actualizar sus significados y renovar sus medios de puesta en escena. (Muñoz Carabantes, 1992: 182)

Durante los veinte años siguientes, directores como José Luis Alonso, Miguel Narros o Alberto González Vergel, trataron de indagar en la renovación de los clásicos con montajes que aunaban calidad técnica y fidelidad al texto con una aportación artística personal.

El caso de Alonso se analiza pormenorizadamente en el capítulo dedicado a su puesta en escena de *El alcalde de Zalamea* (1988) para la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Narros es nombrado director del Teatro Español en 1966 y debuta en el cargo con una *Numancia* de lujo esteticista dentro de un espacio escénico inspirado en el *Guernica* de Picasso. Su dirección de *El condenado por desconfiado* en 1970 recibió duras críticas, entre ellas, la de Monleón desde las páginas de *Primer Acto*. El especialista en teatro moderno recriminó a este montaje haber “requetep planteado la imposibilidad de representar muchos textos antiguos sin que la puesta en escena los someta a una precisa interpretación desde el presente” (1970: 52). La crítica ha observado una evolución en Narros desde el barroquismo extremado a la depuración y la simplicidad de sus últimos

trabajos, como su montaje de *El caballero de Olmedo* para la CNTC en 1990 (Mascarell, 2013). Asimismo, este director es considerado uno de los máximos responsables del cambio de paradigma en la formación del actor español gracias a su trabajo en el célebre Teatro Estudio de Madrid, con William Layton, en la última mitad del siglo XX.



*La estrella de Sevilla*, atribuida a Lope de Vega, dirigida por Alberto González Vergel para el I Festival de Teatro Clásico de Almagro, en el corral de comedias de la localidad, en 1978.

González Vergel estuvo cuatro temporadas al frente del Teatro Español, desde 1970. Comenzó con una versión de *La estrella de Sevilla* que recibió una positiva acogida crítica y se atrevió a convertir *Marta, la piadosa* de Tirso en un musical, ante la extrañeza de los sectores más tradicionales. El nombre de Vergel, con fama de director “duro” para los actores, va unido al programa de Televisión Española *Estudio 1*, a través del cual el teatro, en múltiples ocasiones clásico, penetró en los hogares españoles con producciones que ponían el acento en la perfecta dicción y la profundidad psicológica. De entre sus más de doscientos trabajos como realizador para este espacio televisivo, destacan *La vida es sueño* (1968) y *El alcalde de Zalamea* (1968).

No obstante, pese a los esfuerzos puntuales de directores y productores, los clásicos, a finales de los 70, veían atascadas sus potenciales lecturas escénicas y sus opciones de conexión con el espectador. Tras veinte años de tentativas personales por crear montajes atractivos para el público español, y sin un proyecto coherente y organizado por parte de las autoridades competentes, la percepción sociocultural del teatro áureo había pasado de la “ejemplaridad” a la necesidad de proponer un Lope o un Calderón completamente renovado, actual y sugerente. Frente a esta necesidad, Ricardo Doménech

acierta en su sintética descripción de la realidad escénica de los clásicos durante el franquismo:

Directores tan prestigioso como José Tamayo, Cayetano Luca de Tena, José Luis Alonso, Adolfo Marsillach, Miguel Narros, Alberto González Vergel, etc., dieron buena prueba de su talento en el Español o en el María Guerrero, pero la suya fue una aportación individual, discontinua; no fue el resultado de un proyecto de teatro, enmarcado en un proyecto colectivo, como el que hubo en los años 30, o, a su manera, en la inmediata posguerra. Así, debemos ver estas contribuciones como chispazos aislados, que vino a apagar enseguida el desinterés del público —y de los propios profesionales del teatro— por los clásicos. Durante la Dictadura, el teatro del Siglo de Oro era para muchos sinónimo de aburrimiento, de hastío, de pesada —y no del todo comprendida— obligación cultural. (2000: 13-14)

## 2.6. La Transición: el abandono de los autores del Seiscientos

Son varias las razones que explican la crisis de los clásicos en la escena española de los años 70. En primer lugar, su condición de víctimas del retroceso general que experimenta el teatro como medio de comunicación y de diversión de masas. La competencia del cine y, sobre todo, la televisión lo habían relegado a una posición secundaria en el gusto y en las preferencias del público (Cantalapiedra, 1991). En segundo lugar, la etiqueta de “cultura oficial” de la que los clásicos no logran desasirse. Pesaba, sin duda, el uso ideológico que habían sufrido los clásicos a comienzos del franquismo. Y también el hastío con que se había recibido la proliferación de montajes “ejemplares” posteriores.

Asimismo, como recuerda Huerta Calvo (2006: 58), en los años 70 no era difícil encontrar críticos e intelectuales que discutieran la validez del teatro áureo. Les disgustaban sus temas, la obsesión desfasada por la honra, la puerilidad de los enredos, la pobreza psicológica de los personajes y los vicios retóricos del lenguaje. En las propias aulas universitarias existía la impresión general de que el teatro clásico español era una mera propaganda del sistema nobiliario y de la Iglesia católica. Cabe señalar el perjuicio sobre los clásicos que infligieron lecturas extremadamente sesgadas por parte de investigadores de, no obstante, probada valía. Los trabajos de José Antonio Maravall *Teatro y literatura en la sociedad del Barroco* (1972) y *La cultura del Barroco* (1975) se han convertido en cita recurrente para ejemplificar esta visión reduccionista del drama áureo, una visión que se propagó como la pólvora entre el gremio de los filólogos hasta contaminar la sociedad entera. Porque, ante una población ansiosa de libertades y saturada de moral conservadora, sustentar la tesis del teatro barroco como simple arma del poder monárquico y religioso en el siglo XVII equivalía a condenarlo a muerte en el presente.

Probablemente, en la configuración de la teoría de Maravall pesó más el contexto histórico del siglo XX y la utilización franquista del pasado áureo, en general, y de Calderón y el resto de dramaturgos, en particular, que las propias cualidades del corpus dramático barroco en su conjunto.

El tercer lugar en este recorrido por las razones de la caída en desgracia del teatro clásico en los 70 lo ocupa el despertar del público hacia otras manifestaciones artísticas relacionadas de manera directa con el momento político y social que se vivía. Los espectadores encontraron nuevos estímulos y temáticas en fenómenos teatrales que ignoraban a los clásicos. A partir de los años 60, desde los teatros de cámara y ensayo o desde el teatro estudiantil, surgió una actividad al margen del sistema oficial que derivó en el Teatro Independiente, con grupos como Els Joglars (1962), Los Goliardos (1964), Los Cátaros (1966), Tábano (1968) o Els Comediants (1971). Ante el lamentable estado de crisis e inmovilismo que atenazaba la escena comercial española, sus espectáculos marcados por un afán experimentalista se convirtieron en el símbolo de un movimiento de protesta antifranquista y subversivo.

Al mismo tiempo que proliferaban estos grupos alternativos de vida efímera (tras el advenimiento de la democracia, la mayoría desaparecen), se daban a conocer títulos y autores que, hasta 1966 —año de la desaparición de la censura previa en virtud de la nueva Ley de Prensa—, nunca habían pisado las tablas españolas. José Tamayo estrenaba *Madre coraje*, de Brecht; Adolfo Marsillach llevaba por vez primera a un teatro nacional una obra de Valle-Inclán, *Águila de blasón*; o Ricard Salvat montaba en Barcelona otro Brecht, *La buena persona de Sezuan*. Los clásicos se revelaban incapaces de rivalizar con títulos del teatro moderno censurados hasta la fecha. Mientras, los intelectuales de izquierdas se comprometían con el movimiento teatral realista en un intento por abrir una brecha de libertad en la cultura domesticada de la dictadura<sup>29</sup>.

Tan solo el montaje de *Fuente Ovejuna* dirigido por Alberto Castilla en 1965, desde el Teatro Universitario<sup>30</sup> de Zaragoza, había configurado un intento de uso del

---

<sup>29</sup> Un panorama general de las diferentes tendencias del teatro español durante los años de la Transición lo ofrecen Berenguer y Pérez (1998).

<sup>30</sup> Tras la Guerra Civil, Modesto Higuera, un antiguo integrante de La Barraca, y miembro de la Falange Española, ocupó el puesto de director del Teatro Español Universitario, dependiente del Sindicato Español Universitario. Aunque durante los años 40, el auto sacramental fue el género más programado por los TEUs y sus montajes se consideraban acontecimientos políticos para mayor gloria del

clásico para incidir sobre la problemática social del momento. En pleno pulso de las aulas contra el régimen mediante asambleas y manifestaciones duramente reprimidas, Castilla decidió prescindir de la escena final de los Reyes Católicos y, en línea con la propuesta de La Barraca, plantear el caso de la rebelión de un pueblo contra la tiranía del poderoso. Esta lectura escénica causó un gran impacto entre la clase política española tras su exitoso estreno en el Festival Internacional de Teatro Universitario de Parma y su premiado paso por el Festival Mundial de Teatro de Nancy. El escándalo tuvo como consecuencia la destitución de Castilla por parte del Jefe Nacional del SEU y su marcha a Estados Unidos.

El teatro clásico poseía una potencialidad subversiva que estaba por descubrir, pero en los años 70 la universidad dejó en “hibernación” a los clásicos, según Oliva (Pardo Molina y Serrano, 2001: 252), y optó por ensayar ataques teatrales más directos y contundentes contra el sistema. Solo tras la consecución de la democracia los estudiantes recuperarán a Lope y Calderón.

Como cuarta causa de la difícil supervivencia de los clásicos en esta etapa, debe señalarse la falta de programaciones coherentes y la supresión, en 1973, de las campañas de los Festivales de España. Creados en 1952 y dirigidos por el Ministerio de Información y Turismo, más allá de sus dimensiones ideológicas y de sus intenciones paternalistas, constituyeron un escaparate estival para los montajes de clásicos españoles durante sus visitas a las capitales de provincia. De hecho, aunque su finalidad era transmitir la cultura oficial del régimen, se trataba de un proyecto de ocio que ofrecía espectáculos con medios técnicos avanzados y dirigidos por nombres prestigiosos como Tamayo, Escobar, Alonso o Víctor Catena, Juan Guerrero Zamora y Armando Moreno (Santa-Cruz y Puebla, 1995). Con la supresión de los Festivales de España se oscurecía el verano en localidades que nunca gozaban de representaciones de calidad, a la vez que el teatro clásico perdía uno de sus ámbitos de difusión fundamentales.

---

Movimiento, desde principios de los 60 estas agrupaciones estudiantiles fueron modernizando su repertorio y sus planteamientos abriéndose a nuevas propuestas. El teatro breve de los Siglos de Oro, los entremeses cervantinos o los sainetes de Ramón de la Cruz, en la estela del repertorio lorquiano, están en la base de su evolución artística e ideológica, estudiada por García Lorenzo (1999). De los TEUs emergieron figuras de la escena tan relevantes como el ya mencionado Vergel, José María Loperena, José Sanchis Sinisterra, Juan Antonio Quintana, Juan Antonio Hormigón, Ricard Salvat... Sus trabajos trasladaron a la escena la metamorfosis que experimentó la universidad española a partir de la década de los 60: de la tendenciosidad ideológica de la posguerra se pasó a posiciones contrarias al discurso oficial y en favor de la democracia.



En quinto y último lugar figura un suceso que tuvo drásticas consecuencias sobre la escenificación de los clásicos a finales de los 70: el incendio del Teatro Español, la sala pública tradicionalmente reservada a los autores del Siglo de Oro, que cierra en 1975 y no reabre hasta 1980. Cuando por fin se produce la apertura, tras casi cinco años de demora en las obras, el teatro pasa a ser gestionado por el Ayuntamiento de Madrid y el Estado pierde uno de sus espacios emblemáticos de representación.

El conjunto de estas cinco causas apuntadas ayuda a explicar el abandono institucional de los clásicos durante la Transición, el cuestionamiento de la validez estética y la eficacia dramática de los textos áureos por parte de los profesionales del teatro español, y la pérdida de interés del público en general. Los datos reflejados en las carteleras no dejan lugar a dudas: de los nueve montajes calderonianos de la temporada 1969-70, se pasó a una ausencia absoluta durante dos temporadas y media sucesivas, entre 1973 y 1976. Solo durante la de 1979-80, con seis montajes, se recuperaron los niveles de representación (García Lorenzo y Muñoz Carabantes, 2000: 427).



Fernando Fernán Gómez como Pedro Crespo en su montaje de *El alcalde de Zalamea* (1979).

Precisamente en el año 1979 se inicia una tímida pero revulsiva recuperación de los clásicos en la escena. Esa temporada, Manuel Canseco estrena dos montajes de obras de Calderón en el Real Coliseo de El Escorial, *El cisma de Inglaterra* y *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, que sumó un nuevo título al repertorio calderoniano habitual. En estos espectáculos se perfila ya una nueva actitud hacia los clásicos, pues la dramaturgia a cargo de Juan Antonio Castro rompió con el respeto al texto y la puesta en escena se transformó en un juego alejado de la habitual solemnidad culturalista. Otro intento de renovación en el año 1979 se debió al director y actor Fernando Fernán Gómez, con su estreno en el

Centro Cultural de la Villa de *El alcalde de Zalamea*. La crítica celebró la soberbia actuación de Fernán Gómez dando vida a un sencillo y cercano Pedro Crespo, interpretado desde su humanidad, sin la impostada grandilocuencia de siempre. En función única y con entrada gratuita, los alumnos de la Real Escuela Superior de Arte Dramático actuaron en el Teatro María Guerrero el 21 de octubre de 1979. Representaron una comedia mitológica de Calderón infrecuente sobre las tablas: *La fiera, el rayo y la piedra*. Un ejercicio de escuela, con escenografía y figurines de Francisco Nieva y Juan Antonio Cidrón, que confirmaba una innovadora apertura hacia los clásicos.



*Los baños de Argel*, de Cervantes, espectáculo dirigido por Francisco Nieva (1979).

Mientras en España se desmontaba la dictadura tras la muerte de Franco, se legalizaban los partidos políticos, se abolía la censura en 1977 y se aprobaba la Constitución del 78, el mundo de la escena comenzaba a experimentar las consecuencias del cambio político gracias a la llegada de las primeras ayudas de la Administración al teatro. La comedia barroca se revitaliza con el apoyo institucional y la creación de la Dirección General de Teatro y Espectáculos, dependiente del Ministerio de Cultura. El cargo de director general lo ocupa un afín a UCD, partido en el Gobierno, y un gran amante del Siglo de Oro español, Rafael Pérez Sierra. Los clásicos entran en la programación del recién creado Centro Dramático Nacional con sede en el María Guerrero (*Abre el ojo*, dirigido por Fernán-Gómez, y *Los baños de Argel*, de Francisco Nieva, ambos montajes de 1979), llamando la atención de grupos y compañías privadas.

Al mismo tiempo, en aquel efervescente año 1978, se inauguran las primeras Jornadas de teatro clásico de Almagro, acompañadas por tres representaciones de piezas barrocas. Se trata de un acontecimiento trascendental para el devenir de los clásicos en la etapa contemporánea. Cinco años después se constituye formalmente el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro<sup>31</sup>.



*La hija del aire*, dirigida por Lluís Pasqual, y *La vida es sueño*, de José Luis Gómez, montajes de 1981.

Poco a poco se iba tomando conciencia del “estado de postración en que había quedado la herencia histórica del Siglo de Oro tras casi cuatro décadas de forzadas interpretaciones ideológicas, escenografías espectaculares y tensiones entre partidarios de la tradición y de la innovación” (Muñoz Carabantes, 1992: 184). Con la democracia se iniciaba una etapa de rescate y actualización de la dramaturgia áurea, que se enfrentaba a una sociedad sin escuelas ni compañías estables de teatro clásico español y, lo que resultaba más grave, sin un público familiarizado con la recepción de estos textos desde las tablas.

---

<sup>31</sup> Entre los años 1978 y 1982 (1ª y 5ª edición), la infraestructura del festival, su organización y realización dependían de la Dirección General de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Cultura. El 20 de septiembre de 1978, a iniciativa del Director General de Teatro y Espectáculos, Rafael Pérez Sierra, se crean las primeras Jornadas de teatro clásico, en las que participan diez ponentes: Manuel Ángel Conejero, Luciano García Lorenzo, Fernando Fernán Gómez, José Hierro, Agustín García Calvo, Francisco Nieva, Alberto González Vergel, Juan Guerrero Zamora, Lorenzo López Sancho y Carlos Solórzano. Las tres representaciones teatrales que complementaron este encuentro de estudio fueron *Medora* de Lope de Rueda, por la RESAD, *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega, dirigida por Alberto González Vergel, y *El despertar a quien duerme* de Lope de Vega, dirigida por José Luis Alonso. Además, tuvo lugar el concierto *Las danzas españolas de los siglos XVI, XVII y XVIII*, dirigido por Gregorio Paniagua. Ya con José Manuel Garrido como Director General, el festival recibe el impulso definitivo al nombrar un director y otorgarle proyección internacional. El año 1983, en la sexta edición, César Oliva toma las riendas del certamen hasta 1985. A partir de ahí, Pérez Sierra (1986-1989), Francisco José Mayans (1990-1991), Juan Pedro de Aguilar (1992-1994), Amaya de Miguel (1995-1996), Luciano García Lorenzo (1997-2004), Emilio Hernández (2005-2009) y Natalia Menéndez (desde 2010 hasta la actualidad), han velado por su buen funcionamiento.

Una fecha marca el fin de la época de penurias y anuncia un periodo de prosperidad escénica para el teatro clásico español: 1981, año de la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Calderón.

Por un lado, el congreso organizado por García Lorenzo en el Centro Superior de Investigaciones Científicas presentó un Calderón inédito: lúdico, frívolo, trangresor, desmitificador, tolerante... Las ponencias presentadas durante este encuentro de casi doscientos hispanistas trataron de desactivar la imagen reaccionaria y hostil que pesaba, desde mediados del siglo XIX, sobre el creador de Segismundo. Por otro lado, ese año se presentaron montajes que hoy casi han adquirido un estatus mítico: *La hija del aire* de Lluís Pasqual, *La vida es sueño* de José Luis Gómez y, el de mayor éxito entre la crítica y el público, *El galán fantasma* de José Luis Alonso. La base para la recuperación de los clásicos en la escena contemporánea empezaba a perfilarse.



La comedia *El galán fantasma*, de Calderón, dirigida por José Luis Alonso en 1981.

## 2.7. La democracia: la recuperación pública y privada de los clásicos en escena

La política teatral aplicada en los años 80 destaca sobre todo por la abolición de la censura estatal, el enorme aumento de las subvenciones, el establecimiento de un sistema teatral público, la ampliación cuantitativa y regional de la oferta de edificios para el teatro, centros de producción y funciones teatrales, la apertura del teatro hacia el exterior, la mejora de las condiciones de producción y distribución, así como la recuperación de los espectadores perdidos en los años de la Transición y la obtención del favor de un público nuevo joven. (Floek, 1995: 15)

Tras la temporada 1981/82, las elecciones generales dan la victoria al Partido Socialista Obrero Español. La entrada en el Gobierno de un partido de izquierdas fue vista, por los artistas e intelectuales, como una ocasión excepcional para variar el signo de



las relaciones entre el poder y los creadores. Como en el resto de ámbitos culturales, en el teatro español de principios de los 80 cunde una ilusionada expectación por el cambio y el hallazgo de soluciones para la acuciante (eterna, según algunos) crisis del sector. José Manuel Garrido Guzmán, primero al frente de la Dirección General de Música y Teatro desde 1982 y, a partir de 1985, como director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, emprenderá cambios estructurales profundos en el teatro español mediante una política cultural nunca antes aplicada en España. Aunque las reformas diseñadas por Garrido fueron discutidas desde sectores reticentes de la profesión teatral, como documenta Oliva (2004: 114-120), pues se cuestionaba la elección de los receptores de las ayudas públicas, las cantidades, los objetivos y los posibles efectos sobre el debilitado teatro privado, lo cierto es que las políticas institucionales puestas en marcha beneficiaron al teatro clásico español como jamás a lo largo del siglo XX.

En 1985, Garrido concreta el proyecto definitivo para la reivindicación del teatro clásico en la etapa democrática: la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Desde su primer montaje en 1986, esta institución pública dedicará sus esfuerzos, fundamentalmente, a la recuperación, revisión y puesta en escena de textos de los Siglos de Oro. Por primera vez en la historia, el patrimonio teatral más importante de la cultura española, y una de las cuatro dramaturgias clásicas europeas por excelencia, contará con un equipo público de profesionales dedicados exclusivamente a su difusión escénica. Si la calidad artística y el prestigio social del teatro clásico inglés y francés habían ido acompañados de la presencia subvencionada de compañías nacionales especializadas desde los siglos XVII, en el caso galo<sup>32</sup>, y XIX, en el anglosajón<sup>33</sup>, en España, la aparición de la

---

<sup>32</sup> La Comédie-Française o Théâtre Français es el primer y único teatro nacional de Francia y está directamente subvencionado por el Estado. Es también uno de los pocos que cuentan con su propia compañía de actores. Bautizada con el sobrenombre de *La Maison de Molière*, la calidad de sus producciones y la alta preparación de sus intérpretes la han convertido en una institución respetada internacionalmente y en una de las mejor valoradas por los franceses. Con una larga y compleja historia, su fundación se remite a un decreto firmado por Luis XIV el 24 de agosto de 1680 con el objetivo de fusionar las dos compañías de teatro parisinas de la época, la del Hôtel Guénégaud y la del Hôtel de Bourgogne. En la actualidad, cuenta con un repertorio de 3.000 obras sostenido por los puntales de Molière, Racine y Corneille, y con tres espacios teatrales en París: la Salle Richelieu (junto al Palais Royal), el Théâtre du Vieux-Colombier y el Studio-Théâtre. El estilo de la Comédie siempre se ha asociado al rigor y la pulcritud, pero también se ha vinculado con la falta de atrevimiento escénico, la uniformidad de sus propuestas y la estandarización de un modelo interpretativo y escenográfico basado en la repetición convencional de los modos teatrales de épocas pasadas. Algunos han visto en esta inmutabilidad del estilo de la Comédie su gran baza para trasladar las esencias del pasado al público del presente (Lorcey, 1981: 216). La CNTC española avanzará en la dirección artística contraria, se vinculará a la contemporaneidad desde el primer espectáculo para conectar con el público actual, aunque siempre

CNTC no se produce hasta el afianzamiento de la democracia en el último cuarto del siglo XX. Un retraso que, no obstante, se ha visto compensado con la profesionalidad y el mimado vínculo con el presente que ha caracterizado a la breve trayectoria, por comparación con sus hermanas europeas, de la CNTC.

La crítica coincide en destacar la alta calidad de la mayoría de los espectáculos ofrecidos por la institución, la dignidad con la que ha envuelto al teatro clásico gracias a la excelencia del trabajo de directores, actores y técnicos, y la encomiable tarea de divulgación y de creación de un público aficionado que, tras casi treinta años de actividad, ha conseguido afianzar esta compañía. Por encima de estos logros, ondea el de mayor calado cultural: el cambio de paradigma en la recepción y consideración social del teatro áureo que ha impulsado la Compañía. Sobre el significado de su fundación en 1986, escribe Serrano:

El hecho tuvo una innegable importancia, y hay que reconocer que los beneficios han sido múltiples. Los clásicos en España habían servido para todo: para un roto y para un descosido; para magnificar los valores patrios o para un final de curso en el colegio de jesuitas; para propagar lo eterno español en las embajadas culturales de nuestros emigrantes, o para actualizar lo tridentino. Para todo servían. (...) El teatro clásico español era un gigante del que todos hablaban con reverencia, pero que casi nadie leía ni representaba. Con otras palabras: Lope, Tirso, Cervantes o Calderón tenían mala fama: eran aburridos. Por eso estaban en el olimpo de los embalsamados. (1992: 188-189)

---

contemplará el funcionamiento institucional de la Comédie como un ejemplo paradigmático. Para un panorama general del Théâtre Français, véase *La Comédie-Française* (VV. AA.: 2009).

<sup>33</sup> El Royal National Theatre, conocido comúnmente como el National Theatre (NT) por los ingleses, se encuentra en Londres y es la principal institución dedicada a la artes escénicas que, financiada con fondos públicos, funciona en el Reino Unido. Fundado en 1963, hunde sus raíces en el siglo XIX, cuando tras un largo periodo de decadencia teatral autóctona, las autoridades inglesas decidieron revitalizar el teatro propio fundando en la localidad natal de Shakespeare, Stratford-upon-Avon, el Shakespeare Memorial Theatre, inaugurado el 23 de abril de 1879 con la New Shakespeare Company (hoy, la Royal Shakespeare Company [RSC]). Sin embargo, los intelectuales y aficionados quedaron descontentos: la capital del país seguía careciendo de un Teatro Nacional. La lucha por conseguirlo se prolonga hasta el año 1963, cuando finalmente las autoridades aceptan el proyecto y lo llevan a cabo en el teatro de Old Vic. La National Theatre Company ocupará su actual edificio en la zona del South Bank de Londres, a la orilla del Támesis, en 1976. Cabe observar que este teatro se mantiene con dinero público, pero solo en parte, pues sus propios ingresos en taquilla, junto con la ayuda de empresas, particulares y fundaciones, permiten que el Arts Council England sea tan solo el responsable de entre el 20 y el 40% del presupuesto anual del NT (la cifra varía según las etapas de la institución). Este teatro presenta un programa variado que incluye a Shakespeare y los clásicos extranjeros, pero está especializado en la dramaturgia contemporánea. Es la RSC —compañía unida en sus orígenes al NT, como antes se apuntaba— la institución que consagra sus esfuerzos a la protección y difusión del patrimonio dramático clásico inglés desde 1961, según sus estatutos actuales. Con sede en Stratford-upon-Avon, la compañía emplea a 700 personas y produce alrededor de 20 montajes al año que realizan giras tanto nacionales como internacionales. El investigador Daniel Rosenthal acaba de publicar la más completa historia del National Theatre publicada hasta la fecha (2013).

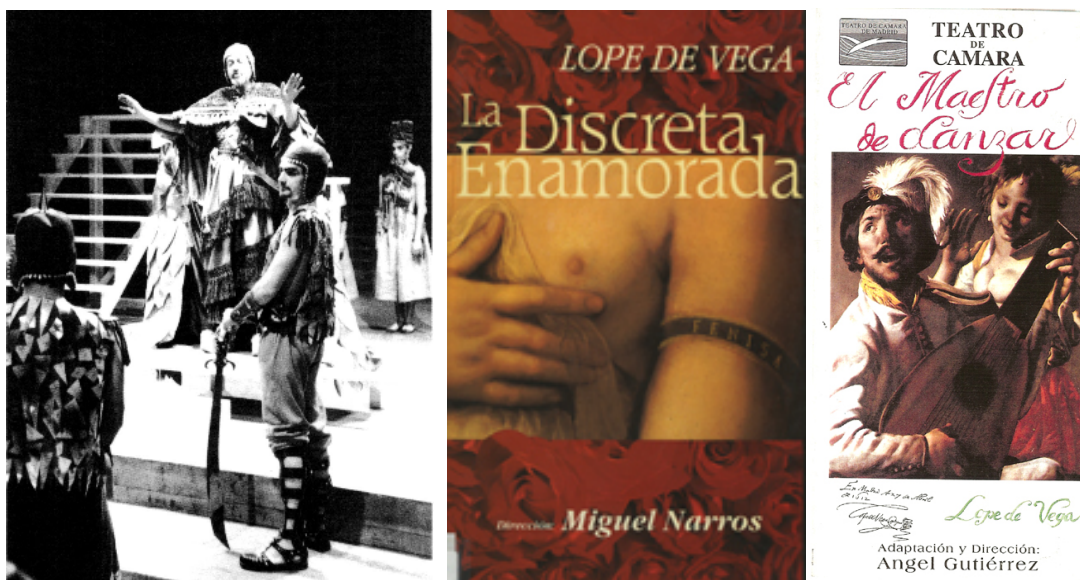
La CNTC romperá con todos los clichés de décadas sin la necesidad de crear un estilo homogéneo de interpretación de los clásicos; más bien, a través de una apuesta por la visión personal que cada uno de los cuarenta directores que han trabajado en ella (hasta la temporada 2012/13) han depositado sobre los autores clásicos. Pese a la mezcla de estilos y maneras, todas las propuestas son un intento poliédrico de conexión con el espectador contemporáneo desde el respeto y el amor al clásico. Esta línea innovadora que recorre la esencia de las puestas en escena de la CNTC ha dado lugar a controversias y polémicas de diversa índole pero idéntica base: si se está de acuerdo en que existe un límite en la adaptación de los clásicos para su escenificación moderna, ¿dónde se sitúa? Una pregunta que directores y críticos de toda tendencia han tratado de contestar en artículos, mesas redondas y entrevistas, fomentando un inagotable debate que pone de manifiesto el interés que despierta y la vitalidad que posee la comedia barroca.

Además de preservar el patrimonio dramático clásico y asegurar una tradición de sus representaciones, la CNTC siempre se ha mostrado abierta al estudio y a la investigación del patrimonio textual que escenifica. La producción de los espectáculos se ha completado, desde 1988, con la difusión académica mediante la publicación de los *Cuadernos de Teatro Clásico*, una colección que cuenta con veintiocho números<sup>34</sup> y en la que han participado como coordinadores algunos de los filólogos más reputados de las últimas décadas: Felipe Pedraza, Javier Huerta Calvo, José María Díez Borque, Mercedes de los Reyes, Antonio Rey Hazas o José María Ruano de la Haza. Asimismo, la CNTC diseñó un vínculo periódico con el público a través del *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, que nació en la etapa de Marsillach y Pérez Sierra para informar de la actividad de la institución, se olvidó durante cinco años y Eduardo Vasco, tras acceder a la

---

<sup>34</sup> Los títulos de los diferentes volúmenes editados dan cuenta de la pluralidad de temas abarcados por una publicación que ha pasado por diferentes etapas, desde las monografías compuestas por artículos de especialistas durante los primeros años de Marsillach, hasta los volúmenes recopilatorios sobre recepción del teatro clásico en la época de Vasco, pasando por los números dedicados a la presencia de un autor concreto en la CNTC que se publicaron con Amorós y Alonso de Santos: *La comedia de capa y espada* (1988), *El mito de Don Juan* (1988), *Música y teatro* (1989), *Traducir a los clásicos* (1989), *Clásicos después de los clásicos* (1989), *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica* (1991), *Cervantes y el teatro* (1992), *La puesta en escena del teatro clásico* (1995), *Diez años de la CNTC* (1996), *Teatro cortesano en la España de los Austrias* (1998), *Doce comedias buscan un tablado* (1999), *Teatro y carnaval* (1999), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro* (2001), *Calderón en la CNTC. Año 2000* (2001), *La CNTC. 1986-2002* (2002), *Lope de Vega en la CNTC. Año 2002* (2002), *Tirso de Molina en la CNTC. Año 2003* (2003), *Seis caminos hacia el mito de Don Juan* (2004), *El teatro según Cervantes* (2005), *Cervantes en la CNTC* (2005), *Clásicos entre siglos* (2006), *El Cid. Poesía y teatro* (2007), *Clásicos sin fronteras*, vol. I y II (2008), *El teatro según Lope*, vol. I y II (2009), *La Generación del 27 lee, escribe y representa a los clásicos* (2010), *El Siglo de Oro habla de Lope* (2011) y *25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro* (2013).

dirección en 2004, recuperó en formato digital y de descarga gratuita. Otros dos puntales de la proyección impresa de la CNTC son los *Textos de Teatro Clásico*, donde pueden consultarse todas las adaptaciones textuales de las obras que se han llevado a escena acompañadas de información detallada e imágenes del montaje en concreto, y los didácticos *Cuadernos pedagógicos*, destinados a los profesores de secundaria que acuden con sus alumnos al teatro.



Fotografía del montaje de *La gran Semíramis* de Virués (1991), dirigido por Ricard Salvat y estrenado en Volterra (Italia) en el Congreso Internacional de Teatro español e italiano del siglo XVI, organizado por Rinaldo Frolidi, Joan Oleza y Federico Doglio, y carteles de los montajes de *La discreta enamorada*, dirigido por Miguel Narros, y de *El maestro de danzar*, a cargo de Ángel Gutiérrez, ambos de 1995.

La tarea de actualización escénica y normalización cultural realizada por la compañía pública ha encontrado correspondencia en el ámbito teatral privado, donde numerosos profesionales han defendido la producción dramática del Siglo de Oro pese a su complicada rentabilidad (sobre todo si se programan títulos desconocidos por el gran público). De hecho, el sector privado ha criticado con frecuencia la competencia desleal que la CNTC supone para cualquiera de sus iniciativas, puesto que el presupuesto de la compañía pública resulta inalcanzable para el conjunto total de las compañías privadas, con subvenciones irrisorias al lado del potencial económico de la institución<sup>35</sup>. No obstante, la

<sup>35</sup> El director Alberto González Vergel lamentaba que, en el año 1995, el total de subvenciones concedidas al teatro privado no superara el presupuesto de la CNTC, que fue de 379.400.300 pesetas (Pardo y Serrano, 2001: 255). En los últimos años, el presupuesto del ente público nunca ha superado el total de las ayudas otorgadas al teatro privado: el año 2011, la CNTC recibió un dotación de 4,5 millones de euros, mientras que el ámbito privado contó con 6.624.960 euros; el año 2012, la Compañía obtuvo 3,9 millones de euros y las privadas, 4.293.360 euros; y el año 2013, si la institución pública dispuso de



apuesta privada por el teatro áureo constituye el mejor indicador de la buena salud escénica de los clásicos. Y sería injusto minusvalorar la trascendental labor de los profesionales del teatro no oficial en la reivindicación de los autores barrocos durante la época contemporánea. Sin la constelación de pequeños grupos y comprometidos directores que llevan tres décadas montando teatro clásico por toda España, la CNTC se hubiera convertido en una institución exánime para minorías. Al mismo tiempo, debe reconocerse el potente estímulo que han supuesto, para el ámbito privado, los sugerentes caminos abiertos gracias al trabajo de Marsillach y el resto de directores de la institución.

Así pues, durante los años 80 y 90, el panorama teatral español se amplía con compañías dedicadas al teatro clásico y se ve enriquecido con espectáculos sobre textos barrocos a cargo de brillantes directores de escena. Muchos de estos directores ya habían demostrado su compromiso y pasión por el drama áureo durante los años del franquismo (su papel de valedores de la representación de los clásicos en la segunda mitad del XX no se ha encarecido lo suficiente), y siguieron montándolos durante la democracia: Alberto González Vergel (*Porfiar hasta morir*, 1986; *Tríptico de los Pizarro*, 1990; *La malcasada*, 1991), Ricard Salvat (*La gran Semíramis*, 1991), Miguel Narros (*La discreta enamorada*, 1995), Antonio Guirau (*La dama boba*, 1990), Gustavo Pérez Puig (*Las mocedades del Cid*, 1990 y 1997), Francisco Portes (*El lindo don Diego*, 1990; *El perro del hortelano*, 1992), Ángel Facio (*No hay burlas con Calderón*, 1994), Ángel Gutiérrez (*El maestro de danzar*, 1995) o Ernesto Caballero (*Eco y Narciso*, 1991). La labor de Manuel Canseco al frente de la Compañía de Teatro Clásico Español, cuyos comienzos a finales de los setenta se han apuntado arriba, merece un elogio aparte por su dedicación exclusiva al Siglo de Oro con montajes que huyen del riesgo estético pero siempre alcanzan una alta calidad, como *El mágico prodigioso* (1986), *No hay burlas con el amor* (1995) o *El cerco de Numancia* (1998).

Durante las dos primeras décadas democráticas, se fundan las primeras compañías privadas españolas especializadas en la escenificación del teatro clásico. Zampanó Teatro y Teatro Corsario son consideradas hoy las veteranas. La primera comienza su andadura en

---

un presupuesto de 3,5 millones de euros, el teatro privado recibió un total de 6.651.580 euros. Estos son los datos que ofrece la sección de Difusión y Coordinación del INAEM a quien los solicite. Sin embargo, cabe tener en cuenta que el presupuesto de las privadas se reparte entre centenares de compañías y sirve para la producción y la difusión de otros tantos espectáculos, de ahí la denuncia de la desigualdad de condiciones entre uno y otro ámbito.

1981, bajo la dirección de Amaya Curieses y José Maya. Entre los montajes de esta época destacan *Peribáñez* (1983), *El secreto a voces* (1988), *Con quien vengo, vengo* (1989), *La cisma de Inglaterra* (1990), *La vida es sueño* (1992), que representó el estreno mundial de la primera versión del texto descubierta por José María Ruano de la Haza, y *El burlador de Sevilla* (1996).



*El mayor hechizo, amor*, de Calderón, por Teatro Corsario (2000).

Por su parte, Teatro Corsario se funda en 1982 con Fernando Urdiales como director hasta su fallecimiento el año 2010. Desde su característica estética expresionista, han estrenado montajes como *El gran teatro del mundo* (1990), *Asalto a una ciudad* (1991), basada en *El asalto de Maastricht por el duque de Parma* de losesco, *Amar después de la muerte* (1993), *Clásicos locos* (1994), espectáculo de entremeses barrocos, *La vida es sueño* (1995) y *El mayor hechizo, amor* (2000).

La Compañía Micomicón se erige como la tercera agrupación más importante a nivel nacional en la puesta en escena contemporánea de los clásicos españoles. Laila Ripoll y Mariano Llorente, directores, adaptadores y actores, la conducen desde 1991 alternando montajes de autores barrocos con obras del teatro contemporáneo. Entre sus propuestas se encuentran *Los melindres de Belisa* (1992), *El acero de Madrid* (1993), *Mudarra* (1994), sobre *El bastardo Mudarra* de Lope y *Los siete infantes de Lara* de Juan de la Cueva, *La dama boba* (1997) y *Los cabellos de Absalón* (1999).

Si la creación de una compañía oficial y el surgimiento de grupos interesados en presentar espectáculos de autores áureos dibuja un esplendente panorama para los clásicos, el florecimiento de festivales especializados para la exhibición de estas producciones caracteriza la realidad teatral de finales del XX. El Festival de Almagro, todo un hito en la recuperación social y artística de los dramaturgos españoles del Quinientos y el Seiscientos, convivirá desde el año 1983 con las Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería y la programación de espectáculos que acompaña esta reunión científica de investigadores.



*Mudarra*, sobre *El bastardo Mudarra* de Lope, de la compañía Micomicón (1994).

Durante los siguientes años, el mapa nacional de festivales de teatro clásico adquiere contornos cada vez más definidos: el Festival de Teatro y Danza Castillo de Niebla (Huelva), que se celebra en el interior de esa fortaleza desde 1985; el Festival de Teatro Clásico de Cáceres, que comenzó su andadura en 1990 y hoy se ha convertido en el segundo evento teatral de la región, solo detrás del Festival de Mérida; el Festival Internacional de Teatro Clásico de Getafe (Madrid), fundado en 1996; el Festival de Teatro Clásico de El Escorial (Madrid), que desde 1998 da un uso continuado al Real Coliseo de Carlos III; el Festival de Teatro de Olite (Navarra), que data de 2000; la Mostra de Teatro Clásico de Lugo, que ha alcanzado en 2013 su XIII edición; el Festival de Artes Escénicas Clásicos en Alcalá (Madrid), en funcionamiento desde 2001 a raíz de la restauración de su viejo corral de comedias; el Festival de Chinchilla de Montearagón (Albacete), creado en 2002, y el Festival Olmedo Clásico (Valladolid), cuya primera edición se celebró en agosto de 2006.

Todas estas iniciativas determinan el auge escénico de los autores barrocos y el progresivo cambio de actitud del espectador contemporáneo hacia los textos áureos. Según Muñoz Carabantes, desde mediados de los 80, se detecta un público “nuevo, más selectivo y culto (también más pasivo), que revalorizó de manera inmediata todo tipo de teatro con textos de entidad literaria” (1992: 184), un público para el que consumir obras del patrimonio teatral clásico es seña de prestigio social.

Pero, sobre todo, se perfila un público joven, carente de prejuicios ideológicos, y deseoso de pasar unas horas agradables con una experiencia teatral diferente. Se trata de esa inmensa mayoría que va al teatro a “pasarla bien”, según la escueta y contundente expresión del dramaturgo y director norteamericano David Mamet (2011: 140). Para ellos, la CNTC y las compañías privadas comienzan a ofrecer clásicos alejados de la

expresión teatral rutinaria y previsible, del cartón piedra y el historicismo, de las maneras interpretativas pomposas y anticuadas, sumergiendo a Lope y demás autores áureos en una desprejuiciada y juguetona dimensión posmoderna.

El mayor triunfo del teatro clásico en la época contemporánea es haberse incorporado al ámbito del ocio sin perder su condición patrimonial. Solo dentro del sistema de la oferta general de actividades culturales, ofreciendo un plus de calidad y riesgo en la puesta en escena, además de explotando los rasgos distintivos frente a dramaturgias más modernas (el esteticismo del verso, la pluralidad genérica, personajes como Segismundo, Peribáñez o Pedro Crespo, el componente musical, la anticipación al vodevil decimonónico y al *screwball* hollywoodiense en las comedias, la fuerza atávica de las palabras en desuso, la perfección de sus estructuras dramáticas...), puede sobrevivir con éxito el teatro barroco al siglo XXI.

## 2.8. El nuevo milenio: la consolidación escénica del teatro clásico español



*Comedia de los Cuatro Tiempos* de Gil Vicente, por Nao d'Amores (2004).

Desde el año 2000, la comedia barroca ha visto aumentar progresivamente el número de grupos teatrales y profesionales vinculados a su montaje contemporáneo<sup>36</sup>. Una nueva

---

<sup>36</sup> Para la confección de este epígrafe, donde se pretende dejar constancia de la ebullición escénica contemporánea del teatro clásico español mediante una amplia recopilación de compañías y títulos, se han utilizado: 1. La base de datos de espectáculos teatrales que, desde 1989, se encarga de actualizar el Centro de Documentación Teatral. Se encuentra a disposición del usuario para su consulta libre en la sede de esta institución; 2. Los programas de los festivales de teatro clásico de Almagro y Olmedo; 3. Las páginas

generación de directores se deja seducir por los textos áureos: Calixto Bieito, Helena Pimenta, Emilio Hernández, Sergi Belbel, Eva del Palacio, Alfonso Zorro, Joaquín Vida, Ana Zamora, Eduardo Vasco o Mariano de Paco. La nutrida nómina de compañías y productoras volcadas en el teatro barroco constituye, en la actualidad, la auténtica revolución de los clásicos en escena. Merece la pena recopilar algunos nombres y títulos.



*La bella Aurora*, de Lope de Vega, llevada a escena por Noviembre Teatro (2003).

En 2001, un colectivo de intérpretes procedentes del teatro clásico y la música antigua se aglutina en torno a Ana Zamora para investigar el repertorio dramático castellano anterior al siglo XVII. Nace en Segovia la compañía Nao d'Amores, única en España por su especialización en el teatro renacentista a través de un lento proceso de preparación de los espectáculos que incluye el estudio en profundidad de la obra, de su contexto sociohistórico y de su significado artístico, por parte de todo el elenco. Hasta la fecha, Nao d'Amores ha llevado a escena la *Comedia llamada Metamorfosea* (2001) de Joaquín Romero de Cepeda, el *Auto de la Sibila Casandra* (2003), el *Auto de los cuatro tiempos* (2004), la *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente (2006) en coproducción con la CNTC, el *Misterio del Cristo de los Gascones* (2007), *Dança da morte* (2009), el *Auto de los Reyes Magos* (2008) y *Farsas y églogas* de Lucas Fernández, de nuevo con la CNTC en 2014.

Si entre los años 1996 y 2006 había desarrollado su trayectoria la Compañía José Estruch nutriéndose de alumnos de las aulas de la RESAD y realizando un espectáculo

---

web de las diversas compañías mencionadas, donde figura el historial del grupo y la documentación relativa a sus trabajos; 4. La cartelera y las secciones de cultura y espectáculos de los principales medios de comunicación españoles.



por curso académico sobre un texto barroco poco conocido, el año 2006 se crea la Compañía Siglo de Oro de la Comunidad de Madrid con motivo del 175 aniversario de los estudios de interpretación en el Conservatorio de Música y Declamación. En su breve trayectoria, esta compañía ha llevado a escena *El arrogante español* (2006), dirigido por Guillermo Heras, *Morir pensando en matar* (2007), bajo las órdenes de Ernesto Caballero, y *La vida es sueño* (2008), con Juan Carlos Pérez de la Fuente.



*El cuerdo loco*, de Lope de Vega, por Teatro en Tránsito (2008).

Noviembre Teatro funciona bajo la dirección de Eduardo Vasco desde comienzos del nuevo siglo, con un paréntesis de siete años durante la etapa del director al frente de la CNTC, y ha llevado escena las obras lopescas *No son todos ruiseñores* (2000), *La fuerza lastimosa* (2001) y *La bella Aurora* (2003), aunque en las últimas temporadas se ha decantado por producciones de obras de Shakespeare. La compañía Rakatá, creada en 2003 y subsumida hoy en la Fundación Siglo de Oro, ha subido a las tablas *Desde Toledo a Madrid* (2006), *El perro del hortelano* (2007), *Fuente Ovejuna* (2009), *El castigo sin venganza* (2010) y tiene previsto el estreno de la comedia inédita *Mujeres y criados*, de Lope de Vega, recientemente hallada por Alejandro García Reidy (2013: 417-438). Amara Producciones ha escenificado *El astrólogo fingido*, (2004) y *La dama duende* (2009), dirigidas ambas por Gabriel Garbisu. La compañía valencia El corral de la Olivera ha montado *La viuda valenciana* (2008), *Los locos de Valencia* (2009), *Los malcasados de Valencia* (2013), además del espectáculo *Lorca/Lope* (2008), basado en los vínculos

simbólicos y líricos que existen entre *Bodas de sangre* y *El caballero de Olmedo*. Morboria Teatro, capitaneada por Eva del Palacio y Fernando Aguado desde 1983, monta su primer clásico español en 2001, *El condenado por desconfiado*, y más tarde presentará *El lindo don Diego* (2004). Teatro del Velador, compañía residente en Andalucía desde 1990 y dirigida por Juan Dolores Caballero, ha estrenado *La cárcel de Sevilla* (2003), sobre la obra anónima del siglo XVII *Entremés famoso de la cárcel de Sevilla*, *Las gracias mohosas* (2008) de la poetisa sevillana Feliciano Enríquez de Guzmán, en producción del Centro Andaluz de Teatro, y *El invisible príncipe del baúl* (2011), recuperando para la escena esta pieza de Cubillo de Aragón.

No en balde, una de las principales características de la recuperación del teatro clásico en el siglo XXI es el atrevimiento a la hora de bucear entre títulos poco representados o nunca abordados en el siglo XX. Erik Coenen, profesor universitario que compagina sus labores académicas con la práctica teatral, ha montado con la compañía La Redondilla dos obras calderonianas poco frecuentes sobre los escenarios, *La selva confusa* (2010) y *A secreto agravio, secreta venganza* (2011). Teatro en Tránsito montó en 2008 una insólita comedia palatina de aire hamletiano, *El cuerdo loco* de Lope. En 2006, la compañía Teatro Defondo llevó a las tablas *El maestro de danzar*, escenificado por primera vez en el siglo XX por Ángel Gutierrez en 1995. Un año antes, Teatro Defondo se había atrevido con una tragedia palatina de Lope prácticamente desconocida en los escenarios, *La duquesa de Amalfi*.

La compañía aragonesa Teatro del Temple montó en el año 2000 *La vengadora de las mujeres*, anteriormente solo dirigida en 1984 por Juan Antonio Hormigón. En 2008, Cámara Negra Teatro realizó una versión libre de *La devoción de la Cruz* dentro del estilo del Teatro Ritual característico de esta compañía. Y en 2012, Galo Real Teatro montó *La gran Zenobia* calderoniana, bajo la dirección de Gustavo Galindo. Mientras, las productoras Pentación, Vania Produccions y Secuencia 3, han preferido títulos consagrados por el canon moderno: la primera se ha hecho cargo de montajes de *La dama duende* (2000) y *El burlador de Sevilla*, la segunda ha llevado a escena *El perro del hortelano* (2002) y la tercera ha producido los espectáculos de *El galán fastasma* (2010) y *El caballero de Olmedo* (2013).

Compañías consolidadas como Zampanó, Corsario o Micomicón han seguido ofreciendo trabajos escénicos de alta calidad sobre textos barrocos durante la primera

década del siglo XXI. Zampanó ha presentado *Calderón, enamorado* (2000), un original paseo a través de la obra del autor utilizando escenas de amor, celos y engaños, y *El condenado por desconfiado* (2001). José Maya, fundador de Zampanó junto a Amaya Curieses, sigue en la actualidad defendiendo el teatro clásico sobre las tablas como muestra su montaje de *La mujer por fuerza* de 2013. Teatro Corsario ha llevado a las tablas *Don Gil de las calzas verdes* (2002), *Los locos de Valencia* (2007), *El caballero de Olmedo* (2009) y *El médico de su honra* (2012). Y Micomicón ha montado *Castrucho*, en 2003, y *La dama boba*, en 2012.

La mayoría de los espectáculos apuntados en este epígrafe han circulado por el consolidado sistema de festivales de teatro clásico, y algunos de ellos han participado en la celebración de efemérides, uno de los fenómenos teatrales a los que está sujeto el mundo contemporáneo de la práctica escénica para recibir subvenciones o asegurarse plazas de gira. Al igual que, en 1981, el tricentenario de la muerte de Calderón fue la excusa perfecta para renovar desde las tablas la visión conservadora que predominaba sobre el autor, desde comienzos del siglo XXI diversas efemérides han amparado una producción teatral vinculada al recuerdo o la reivindicación de un autor o una obra: en 2005, el cuarto centenario de la publicación de *Don Quijote*<sup>37</sup>; en 2007, los cuatrocientos años del nacimiento en Toledo de Rojas Zorrilla<sup>38</sup>; en 2009, el aniversario de la publicación del *Arte nuevo lopesco* (1609)<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Según los datos que se encuentran en el Centro de Documentación Teatral, entre el año 2000 y el 2005, en España, se representaron hasta 39 dramaturgias basadas en la novela cervantina o en alguno de sus más famosos pasajes. Durante el siglo XX, *Don Quijote* ha subido a los escenarios con frecuencia en adaptaciones como la de Manuel de Falla, en formato de ópera y titulada *El Retablo de Maese Pedro* (1923), la de Alejandro Casona para el Teatro del Pueblo de Misiones Pedagógicas bajo el título de *Sancho Panza en la ínsula* (1934) o el *Don Quijote. Fragmentos de un discurso teatral* de Maurizio Scaparro y Rafael Azcona realizado con motivo de la Expo de Sevilla de 1992. Pero fue durante el cambio de milenio cuando se vivió un auténtico *boom* de adaptaciones de la obra cumbre cervantina. La última adaptación de la novela de Cervantes ha corrido a cargo de la compañía Ron Lalá, con su espectáculo pensado para público familiar *En un lugar del Quijote*, estrenado en las Navidades de 2013 dentro de la programación de la CNTC. Actualmente, María Fernández Ferreiro (Universidad de Oviedo) se encuentra realizando su tesis doctoral sobre la vida escénica del *Quijote* en los siglos XX y XXI.

<sup>38</sup> Morboria Teatro presentó *La ventana Rojas* (2007) como una antología de las comedias más representativas del autor. Por encargo del Patronato Municipal Teatro de Rojas del Ayuntamiento de Toledo, el espectáculo fue concebido para difundir la obra del autor en el marco del IV centenario de su nacimiento. A través de una selección de escenas de *Entre bobos anda el juego*, *Donde hay agravios no hay celos* y *Abrir el ojo*, el montaje acercaba al público actual las circunstancias biográficas que determinaron la creación de estas piezas.

<sup>39</sup> Para la celebración de los cuatrocientos años de la publicación del manifiesto del Fénix, Micomicón creó *Arte nuevo de hacer comedias* (2009), un espectáculo dinámico y divertido con tintes didácticos. En esta propuesta, Lope se transforma en una marioneta dirigida por todos los actores de la compañía y la



Asimismo, se ha defendido el teatro clásico desde el ámbito universitario con la creación del proyecto “Las huellas de La Barraca”, auspiciado por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Desde 2006, diversas compañías estudiantiles han recorrido los pueblos españoles con sus espectáculos de clásicos emulando el periplo lorquiano durante la II República. *El caballero de Olmedo* (Universidade de Santiago de Compostela), *Fuente Ovejuna* (Universidad de Murcia), *El burlador de Sevilla* (Universitat de València) y *Entremeses* de Cervantes (Universidad Carlos III de Madrid) fueron los montajes que abrieron el camino “Las rutas de La Barraca”, en la actualidad un proyecto paralizado desde 2012 por el Ministerio de Cultura.

Por su parte, la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha logrado afianzarse en el panorama cultural español como una institución prestigiosa y, a la par, cercana. Su línea de calidad no se ha torcido y, desde el año 2000, ha ampliado el número de producciones por temporada: si en el año 1999 se estrenó un único montaje (*Entre bobos anda el juego*, dirigido por Gerardo Malla), en el año 2007 se estrenan cuatro (*Romances del Cid* y *Las bizarrías de Belisa*, por Eduardo Vasco; *Del rey abajo, ninguno*, de Laila Ripoll; *El curioso impertinente*, dirigido por Natalia Menéndez), siguiendo la tónica general marcada por Andrés Amorós en el cambio de milenio. Al mismo tiempo, la CNTC ha seguido con sus campañas de acercamiento al público más joven a través de las visitas de los institutos (estables desde la época de Marsillach), ha apostado por un teatro clásico en formato familiar (en las Navidades de 2012 pudo verse *Otro gran teatro del mundo*, una versión de *El gran teatro del mundo* calderoniano para público infantil, en coproducción con Uroc Teatro) y por las lecturas dramatizadas de textos considerados menores o externos al canon. Solo en la temporada 2012/13 se pudo asistir a las dramatizaciones de *Las circunstancias* (1867) de Enrique Gaspar, introductor de la comedia social en España; *Todo por el dinero* (1841), una comedia de estirpe moratiniana del dramaturgo y pedagogo Antonio Gil y Zárate; y *El egoísta* (1804) de María Rosa Gálvez, el estreno absoluto de un drama burgués con ecos feministas.

Sin embargo, probablemente la apuesta más significativa de la compañía oficial durante estos últimos años la constituye el proyecto de la Joven Compañía Nacional de

---

música en directo ameniza la puesta en escena de un texto, en principio, poco atractivo para el espectador contemporáneo. Sin embargo, Micomicón lograba entretener (e instruir) a los menos duchos en los preceptos teatrales lopescos.

Teatro Clásico. En marcha desde el año 2007 gracias a la insistencia de Eduardo Vasco, este particular elenco de la CNTC realiza un montaje por temporada y se renueva, cada dos, con actores de menos de treinta años que deben superar unas pruebas de acceso. Con esta iniciativa, se pretende incorporar a la Compañía nuevos intérpretes formados en el propio seno de la institución.

Vasco ha enlazado así con la voluntad frustrada de Marsillach por crear una cantera de actores capacitados para el teatro clásico. En 1989, la CNTC ofreció un curso de especialización en las disciplinas específicas que exige el repertorio barroco: verso, esgrima, danza, caracterización... De allí nació la Escuela de Teatro Clásico, que desapareció tres temporadas después, en 1992. Marsillach recuerda así esta interrumpida experiencia formativa:

En enero de 1989 pusimos en marcha un «cursillo de teatro clásico para actores profesionales» que nos sirviera como base para la posterior creación de una Escuela de Teatro Clásico. (...) Aquel primer intento dio paso a un curso más elaborado, pero la escuela que se fundó después no produjo el resultado que esperábamos. Fue un loable intento —los periódicos nos felicitaron porque, en general, todo lo que suene a didáctico tiene muy buena prensa— y nada más. Cuando volví a dirigir la compañía en 1992, me la «cargué»: me costó hacerlo porque yo la había creado, pero... Ahora pienso que me equivoqué. (1998: 465)

Ya en el siglo XXI, la CNTC ha recuperado sus funciones formativas y ha implicado a las nuevas generaciones de actores en la historia de la institución. En declaraciones a la prensa, Vasco explica el objetivo de este riguroso proyecto formativo:

Queremos que sirva de cantera, que sirva para pasar el testigo de una manera de entender los clásicos, y de asentar la continuidad de la Compañía. (...) Si siguen con nosotros ya conocerán los métodos de trabajo, la manera de afrontar los clásicos, la importancia de la esgrima, cómo mover un traje —que parece una tontería pero no es tan sencillo—... Y naturalmente, de entender el verso, porque la palabra es la base de todo”. (Bravo, 2007: 80)

Vasco fundamenta el futuro del teatro clásico sobre unas generaciones jóvenes acostumbradas a verlo representado y ajenas a las connotaciones negativas que despertaba este teatro en generaciones anteriores: “Quedaron atrás los tiempos en los que apenas se hacían clásicos. Esta generación lleva años viendo cosas muy importantes y es una cantera sólida con la que hacer teatro cercano al espectador del siglo XXI sin perder la belleza que pretendía el autor del XVII” (Torres, 2007: 35).



Carteles de producciones de la Generalitat Valenciana dedicadas al teatro clásico español: *La viuda valenciana* (2008), *El mercader amante* (2009) y *Los locos de Valencia* (2011).

También los teatros públicos autonómicos o municipales han recurrido, durante la última década, al Siglo de Oro español. El Teatre Nacional de Catalunya realizó *El alcalde de Zalamea* en coproducción con la CNTC en el año 2000; cinco años después, en versión de Juan Mayorga y dirigida por Ramón Simó, presentó *Fuente Ovejuna*. El Centre Teatral de Teatres de la Generalitat Valenciana ha producido espectáculos como *La viuda valenciana* (2008), bajo la dirección de Vicente Genovés, *El mercader amante* (2009) de Gaspar Aguilar, dirigido por Jaime Pujol, *El narciso en su opinión* (2009) de Guillem de Castro, por Rafael Calatayud y *Los locos de Valencia* (2011), por Antoni Tordera. El Centro Andaluz de Teatro ha montado *Fuente Ovejuna* (1998), a las órdenes de Emilio Hernández, y *El príncipe tirano* (2006), de Juan de la Cueva, con dirección de Pepa Gamboa<sup>40</sup>. El Teatro Español, gestionado por el ayuntamiento de Madrid, ofreció en la programación de 2003 *El alcalde de Zalamea*, dirigido por Gustavo Pérez Puig.

A la vista de los datos recopilados, el balance global de la presencia del teatro áureo en los escenarios del siglo XXI no puede calificarse de negativo. Nunca jamás en la historia moderna del teatro español se constata un conjunto tan plural de grupos teatrales,

<sup>40</sup> Ante estos datos resulta difícil estar de acuerdo con la reciente opinión del dramaturgo y crítico García May, que asevera con espanto: “A día de hoy existe la demencial creencia de que el teatro clásico es, en realidad, ¡¡¡un teatro de Madrid!!!” (2012: 105). No debe existir tal creencia a tenor del interés que ha despertado el teatro clásico en los teatros autonómicos, y sobre todo, de la cantidad de compañías que lo escenifican a lo largo y ancho del mapa estatal. La idea de García May tan solo puede estar anclada en un pasado periclitado o en prejuicios personales. Las generaciones actuales de espectadores no se acercan al teatro clásico preguntándose a qué área de España pertenece, sino exigiendo calidad, emoción y disfrute, y que las producciones sufragadas con dinero público lleguen a todos los rincones del país —si el prejuicio que May adjudica a la ciudadanía fuera cierto, la mejor manera de erradicarlo sería esta—.

directores e instituciones públicas con la preocupación común de mantener el drama barroco sobre los escenarios actuales.

En 1988, Ruiz Ramón se refería a la recepción hispana del teatro clásico español como una anomalía sociocultural. Desde planteamientos pesimistas, definía a la sociedad española como una colectividad imposibilitada para gozar de sus clásicos en escena por considerarlos, todavía, unos ilustres antepasados sin relación con el presente, pasto de aburridos especialistas académicos. La culpa de esta percepción general, sostenía Ruiz Ramón, estaba en los directores que, por su desconfianza en el texto clásico, lo montan de forma arqueológica (“como momia en sarcófago) o lo travisten de fastuosidad (como “objeto de consumo” y “a modo de reclamo”), alejando a la sociedad de la conexión natural con su patrimonio. El origen de estas representaciones “momificadas” estaba en una lectura basada en estereotipos perpetuados, en demasiadas ocasiones, por la crítica universitaria de raigambre progresista: el teatro clásico es conservador, está al servicio del Poder, su intención es soporíferamente didáctica y moral, se basa en la restauración del orden preestablecido, los caracteres de los personajes son planos y previsibles...

Pero en los años 80 el imaginario social sobre el teatro de los Siglos de Oro estaba evolucionando, y su metamorfosis cristalizará con el cambio de milenio. Si desde 1939 y, ya antes, con la celebración en 1881 del centenario de la muerte de Calderón y la serie de conferencias de Menéndez Pelayo en el Círculo de la Unión Católica, se había ido fraguando la identificación del Barroco con una ideología basada en la defensa del honor nobiliario, la monarquía absoluta y el catolicismo militante, a finales del siglo XX, “la apacible sociedad finisecular, la aparente caída de las ideologías proponen un manejo de los clásicos más cercano al deleite y goce del espíritu que a cualquier otra función” (Oliva, 1995: 432). Los clásicos rompen definitivamente con su lastre ideológico, muestran sin tapujos su compleja y contradictoria esencia sobre las tablas y se abren a la belleza esteticista, a los problemas de la contemporaneidad, al experimentalismo libre: empiezan a tener valor por sí mismos y no por los tópicos que, durante décadas, se habían sedimentado sobre ellos ensombreciéndolos. Ya en el siglo XXI, puede afirmarse que las lecturas (escénicas o no) conservadoras, hijas de la época decimonónica y del franquismo, son meramente residuales: “La consideración de todo el teatro del Siglo de Oro como un simple vehículo de propaganda de los valores casticistas y aristocráticos resulta hoy inaceptable” (Doménech, 2000: 74).

En 1991, Hormigón desea “que los clásicos pierdan la fijación y el lustre de su monotonía rutinaria, el esplendor de su culturalismo huero, vano y somnoliento, la inoperancia de su sacralización hipócrita. Que recuperen su vitalidad de origen, su capacidad de producir placer interrogando nuestra conciencia y nutriendo nuestra sensibilidad, incorporándose de forma sistemática al repertorio teatral contemporáneo” (538). Y, veinte años después, estos objetivos se han cumplido en gran parte. Como resume Huerta Calvo desde una mesurada euforia:

Después de años de tanteo los clásicos atraviesan hoy por un momento dulce en la historia de su recepción escénica. Cada vez más aparcadas las viejas polémicas acerca de su validez ideológica, o su posible o imposible contemporaneidad, ocupan hoy los escenarios con mayor vitalidad que nunca. Así lo acreditan su presencia en los festivales, su lugar cada vez más relevante en las escuelas de arte dramático y en la universidad, la consolidación de la CNTC, el funcionamiento de tres o cuatro compañías privadas de alto nivel, dedicadas con exclusividad a representarlos, la celebración periódica de jornadas de estudio, la edición crítica de obras completas, la respuesta positiva del público. (2006: 25)

También Fernando Doménech, tras analizar la presencia de Lope en las carteleras desde el XVII hasta hoy, concluye con una satisfacción inimaginable a mediados del siglo XX:

La fortuna escénica de Lope y de todo el teatro clásico español ha tenido un impulso decidido desde la desaparición de la dictadura. Se puede afirmar que, en estos momentos, cuando se han cumplido ya más de treinta años desde la muerte de Franco y treinta exactamente desde la aprobación de la Constitución española, el teatro del Siglo de Oro ha conseguido una presencia escénica que no tenía desde el siglo XVIII. (...) Todo este conjunto de estrenos, festivales y eventos de diversa índole que se vienen sucediendo desde hace treinta años han producido que Lope de Vega sea hoy en día un autor más conocido para las generaciones actuales que para todas las anteriores desde el siglo XVII. (2011: 57-60).

Pero, ¿cómo se escenifican hoy los clásicos? Es más, ¿qué funciones desempeñan y qué mensajes lanzan al espectador? Una doble tendencia se perfila en los montajes posmodernos. Por un lado, destaca la opción de proponer un espectáculo como mero disfrute del clásico en sí mismo. Esta línea está representada, sobre todo, por la vertiente festiva de las comedias de enredo, donde la belleza plástica de la imagen, el ritmo trepidante, los movimientos engrasados de los actores y la perfecta coherencia en el funcionamiento del aparato escénico en sus mínimos detalles, componen montajes cautivadores.

En estos trabajos, se potencia la riqueza sensorial del teatro del Siglo de Oro, la fuerza de sus imágenes visuales y sonoras. La CNTC domina esta deriva —criticada por

los que no admiten las costosas suntuosidades— gracias a su potencial económico para crear espacios escénicos, figurines y acompañamientos musicales de extrema complejidad o magnificencia, sin perder de vista la excelencia en la interpretación actoral y el rigor textual. En esta línea, Eduardo Vasco ha realizado montajes de cuidado esteticismo que embelesan al espectador: *Don Gil de las calzas verdes* (2006), *Las manos blancas no ofenden* (2008) o *El perro del hortelano* (2011).



*Fuente Ovejuna* dirigida por Emilio Hernández en el Centro Andaluz de Teatro (1999).

Por otro lado, se observa un uso sociopolítico del clásico para incidir en aspectos de la realidad contemporánea que preocupan al director o a la compañía. En este sentido, *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones en torno a un tema cervantino* (2004), de Albert Boadella, con burlas a la frivolidad de la alta cocina de Ferran Adrià o al nefasto poder del Opus Dei en España, así como la *Fuente Ovejuna* de Emilio Hernández en el Centro Andaluz de Teatro en 1999, interpretada únicamente por actrices palestinas y andaluzas con el objetivo de reivindicar el papel de las mujeres como inductoras del magnicidio ante el abuso de poder masculino, son ejemplos de este tipo de lecturas posmodernas con clara intención crítica.

En efecto, el diálogo del clásico con la actualidad reaviva y amplía su sentido, a la par que conecta con las preocupaciones del espectador. El montaje de *Mudarra* (1994) de la compañía Micomicón quiso reflexionar en torno al absurdo de la guerra y sus terribles consecuencias sobre el alma humana. No en balde, el compromiso ético y la condena de episodios históricos infaustos, como la Guerra Civil española y la Posguerra, son una

constante en la trayectoria teatral de Laila Ripoll. En entrevistas con esta directora, y ante mi insistencia por conocer las razones que la impulsaron a escoger un texto tan poco explotado sobre las tablas como *El bastardo Mudarra*, cargado de violencia, venganza y odio, su respuesta evidenció las posibilidades de los clásicos para cuestionar el presente:

En el 94 estábamos en plena guerra en los Balcanes. Las noticias que nos llegaban a diario eran terribles. Los asesinatos entre vecinos, las violaciones, la guerra... pero sobre todo las venganzas y las venganzas de las venganzas y así hasta el infinito. Destilamos el texto hasta dejar siete personajes (Bustos, Ruy, Lambra, Constanza, Gonzalo, Mudarra y Arlaja, que aparecía un segundo y no hablaba) y utilizamos una estética cercana a la imaginería religiosa castellana, muy ritual y estática. El espacio era un círculo de arena, como una plaza de toros y el público rodeaba a los actores como en un sacrificio. Utilizábamos música en directo, primitiva, ritual, sagrada, muy tradicional (que no folklórica) con chácaras, panderos, cajón, almirez, campanas... En fin, estábamos hablando de Bosnia, de guerras religiosas, de Ruanda, de la Segunda Guerra Mundial, de muerte y, sobre todo, de venganza. Tú lo has dicho: violencia, venganza y odio, que era con lo que se desayunaba a diario la Europa de los años 90 (luego llegó Kosovo...). El público lloraba a chorros y tuvimos hasta un ataque epiléptico en el momento en que Bustos se lamenta ante las cabezas cortadas de sus hijos (un espectador en Granada que decía que no podía soportar la visión de la sangre, ¡y no había sangre!). (Mascarell, 2012: 268)

Otra lectura feminista de *Fuente Ovejuna* demuestra que el potencial subversivo de los clásicos todavía está por explotar. La opresión de los poderosos sobre las mujeres es denunciada en *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez*, el primer montaje de la joven directora Lucía Rodríguez Miranda que, tras su estreno en Nueva York, pasó por la edición de 2011 del Almagro Off, la sección del Festival de Teatro Clásico de Almagro dedicada a las nuevas creaciones.

El montaje está contextualizado en Ciudad Juárez y aborda los feminicidios de una de las ciudades más peligrosas del mundo. En esta puesta en escena los músicos son tres mariachi mujeres, las labradoras andaluzas se convierten en trabajadoras de una maquila (las fábricas de las multinacionales afincadas en la frontera de México con Estados Unidos), el gracioso es un huérfano de la calle, el alcalde un político corrupto y el Comendador un narcotraficante sin escrúpulos. Rodríguez Miranda explica sus motivos en el programa de mano:

Me preguntaba por Laurencia, la protagonista. Dónde la situaría si existiera ahora, adónde mi voz de mujer del XXI tendría que hacer justicia a la contemporaneidad de Lope. Y la respuesta fue Ciudad Juárez. *Fuente Ovejuna* simboliza no solo el reconocimiento de la voz femenina frente a la opresión, sino la asimilación de la culpa colectiva, del drama social que es el silencio.



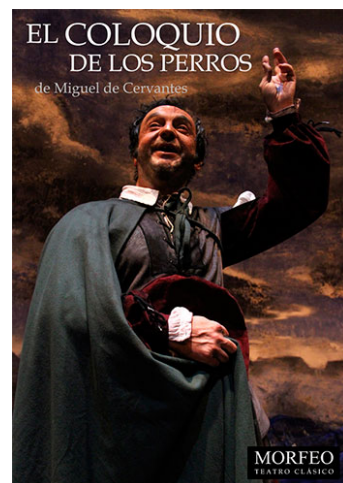


*De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez*, montaje de la joven directora Lucía Rodríguez Miranda (2011).

Una última vía posmoderna de trabajo escénico con los clásicos la ofrecen espectáculos como *Siglo de Oro, siglo de ahora* (2012), de la compañía Ron Lalá. En este caso se toma como pretexto el teatro clásico para crear un artefacto a caballo entre el entremés barroco y el musical tan en boga (sin despreciar la crítica social: el título indica que nos invaden las mismas lacras que ya denunciaron los autores áureos). Ron Lalá propone un teatro “metasiglodorista”, pues hace de los apartes, el vocabulario antiguo, las notas a pie de página, los géneros dramáticos y la biografía de los escritores barrocos, la base de su exitoso espectáculo. Esta opción confirma hasta que punto el teatro clásico español está de moda.

Otras dramaturgias sobre el teatro clásico español tienen un objetivo didáctico, buscan la difusión del patrimonio mediante fórmulas de cercanía para los más jóvenes o los estudiantes. Es el caso de los espectáculos *Abrevia-t* (2010), *Abrevia-2* (2011) y *ABREVIAs3* (2012) de Teatro del Biombo (denominación que alude al elemento escenográfico que caracteriza los montajes de esta compañía). El entremés de *El vizcaíno fingido*, *El viejo celoso* o el de *La cueva de Salamanca* de Cervantes, los pasos de Lope de Rueda *Cornudo y contento* y *Las aceitunas* o el entremés de *Las calles de Madrid* de Quiñones de Benavente, forman parte de este proyecto dirigido por Víctor Manuel Dogar que ya cuenta con tres montajes destinados a la divulgación del repertorio básico del teatro clásico occidental, pues también se sirve de textos clásicos franceses.





Carteles de adaptaciones teatrales de novelas ejemplares cervantinas: *Rinconete y Cortadillo* y *El licenciado Vidriera* (2010), por Ítaca Teatro; *La gitanilla*, un espectáculo del Instituto Cultural de Danzas Terpsícore de Buenos Aires (2012); *El coloquio de los perros*, por la compañía burgalesa Morfeo (2011).

Finalmente, y aunque no se trate de montajes de obras dramáticas de los siglos XVI y XVII, este panorama sobre la escena áurea actual no estaría completo sin aludir a la multitud de espectáculos que toman como base un texto narrativo o poético de los Siglos de Oro para realizar una dramaturgia. Cervantes, con las adaptaciones a escena de *Don Quijote*, es el narrador que más ha interesado a los directores contemporáneos, porque también las novelas ejemplares han sido frecuentemente trasladadas a las tablas: *Rinconete y cortadillo*, *La española inglesa*, *La gitanilla* o *El coloquio de los perros*. Tanto los *Entremeses* como las novelas ejemplares forman parte del repertorio áureo manejado con frecuencia por el teatro amateur y estudiantil. Aunque, asimismo, estas obras han sido abordadas por la CNTC: Joan Font dirigió *Maravillas de Cervantes. Entremeses, magias, engaños, habladurías, elecciones, celos, hipocresías y otras fiestas* en el año 2000, y Ramón Fontserè ha realizado, junto a Albert Boadella, una dramaturgia de *El coloquio de los perros* (2013).

La poesía de los Siglos de Oro ha protagonizado recitales y espectáculos dedicados, exclusivamente, a su goce por parte del público contemporáneo. Dentro de las producciones del Festival Medieval d'Elx, se estrenó en 2004 *En amores inflamada*, donde Antoni Tordera proponía un recorrido por los textos poéticos amorosos más representativos de la Edad Media y el Renacimiento españoles. En 2013, Maria José Goyanes presenta *De amor y lujuria* con Emilio Gutiérrez Caba, Ramón Langa y Cristina Goyanes. Este espectáculo propone un acercamiento a los mejores autores de los Siglos de Oro, Quevedo, Lope, Tirso, Calderón, Cervantes, Góngora o Sor Juana, a través de una

selección de sus poemas de temática erótica. Desde otro extremo poético, el de lo épico burlesco, La Ensemble Teatro transformó dramáticamente *La Gatomaquia* de Lope en 2008. La épica medieval sirvió de base textual para el espectáculo *Romances del Cid* (2007), dirigido por Eduardo Vasco durante su etapa al frente de la CNTC. El mismo director había triunfado dos años antes con un montaje donde los títeres artesanales cobraban un protagonismo fascinante: los mejores poetas españoles de la época de Cervantes se transforman en marionetas que los actores van desplazando por el escenario en un *Viaje del Parnaso* que justificó ante la crítica la discutible elección del joven Vasco como director de la CNTC en 2004<sup>41</sup>.



*La Celestina* en versión de Ricardo Iniesta con la compañía Atalaya (2012).

La picaresca también tiene su nicho escénico. En *De místicos y pícaros* (2008), Rafael Álvarez “El Brujo” entrevera las desventuras del hambre de don Pablos con los versos hambrientos de Dios de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Precisamente “El Brujo” lleva más de veinte años subiéndose a los escenarios con el *Lazarillo de Tormes*, obra anónima que se ha llevado a las tablas en dieciocho ocasiones entre los años 2000 y 2013. *El Buscón* también cuenta con múltiples adaptaciones contemporáneas a la escena, como la de Alfonso Zurro, en 2012, con la compañía Teatro Clásico de Sevilla, una

---

<sup>41</sup> Un análisis pormenorizado de las claves escénicas y de la recepción de este original montaje de Vasco, uno de los dos trabajos de su etapa basados en un texto clásico no dramático, ha sido realizado por Fernández (2011).

versión libre que alterna la actualidad española con la realidad del Siglo de Oro para evidenciar sus apicadas semejanzas, y la de Daniel Pérez, en 2013, donde el famoso pícaro de Quevedo es interpretado por Jacobo Dicenta. *La lozana andaluza* de Francisco Delicado ha contado con una dramaturgia realizada por Josefina Molina, en 2001, para el Centro Andaluz de Teatro.

Pero si el mundo de la picaresca ha pisado los escenarios españoles modernos se debe, en gran parte, a las casi sesenta adaptaciones de *La Celestina* de Fernando de Rojas que se han visto en España desde 1909. Precisamente, en las últimas décadas se ha incrementado la presencia escénica de la famosa alcahueta y, desde el año 2000, ha subido a las tablas en veintisiete ocasiones (sin contar las versiones paródicas o la interpretación de fragmentos sueltos)<sup>42</sup>. Entre los recientes montajes, destacan la propuesta del director canadiense Robert Lepage con la compañía Ex Machina, en 2004, y la de Ricardo Iniesta con la compañía Atalaya, en 2012. Dentro del género celestinesco, y con su mismo rango de acción novelesca dialogada, se sitúa *La Dorotea* de Lope de Vega, trasladada a la escena en 2001 por Atryl Producciones, bajo la batuta de Joaquín Vida y con una cuidada adaptación textual a cargo del poeta Luis García Montero. Como se constata, el material que la narrativa, la poesía o cualquier otro género literario áureo ha proporcionado a la escena contemporánea ha sido absorbido con solvencia por los profesionales y ha proporcionado resultados teatrales de primer orden.

No obstante, llegados a este punto, cabe relativizar los triunfos obtenidos y hasta aquí descritos: la situación actual del teatro clásico español es mejorable y criticable en muchos de sus aspectos. Respecto a la compañía pública, es frecuente escuchar reproches sobre el repertorio hasta hoy manejado, en el que siempre falta una obra imprescindible por abordar o sobra el montaje injustificado de alguna otra. Aunque estas son cuestiones que dependen, en muchos casos, de gustos personales y subjetividades, otras demandas resultan menos excusables.

---

<sup>42</sup> Estos datos los ofrece María Bastianes, investigadora de la Universidad Complutense de Madrid, cuya tesis doctoral sobre la recepción escénica de *La Celestina* en el siglo XX, en plena elaboración, representa el primer estudio en profundidad sobre la materia. Entre otros montajes, Bastianes centra su atención en las principales versiones escénicas modernas de la obra de Rojas, que son, por orden cronológico, las Celestinas de Felipe Lluch (1940), Escobar y Pérez de la Ossa para el Teatro Eslava (1957), Alejandro Casona y José Osuna con la Compañía Lope de Vega (1965), la misma compañía con la dirección de Tamayo y la adaptación de Camilo José Cela (1978), Ángel Facio con la compañía Teatro del Aire (1981) y la de la CNTC, dirigida por Marsillach, en 1988.

No han sido pocos quienes han reivindicado la necesidad de que la CNTC se desdoble en dos compañías de modo que una de ellas asuma mayores niveles de experimentación respecto a la otra. Esta compañía “B” podría montar textos insólitos o poco transitados, textos no canónicos a causa de su reciente puesta en valor por la filología o por su menor atractivo respecto a los grandes títulos<sup>43</sup>. Así, la compañía principal podría dedicarse con menores reparos a la explotación de los títulos canónicos con vistas al gran público e, incluso, avanzar hacia su inclusión dentro del sistema del turismo cultural de calidad mediante campañas adecuadas, tal como ocurre en Francia o Inglaterra, donde un sector de los visitantes accede a montajes de *Romeo y Julieta* de Shakespeare o de *El avaro* de Molière como parte de su ruta turística.

Asimismo, una exigencia clave para el futuro de la CNTC es la de girar sus espectáculos por las capitales de provincia españolas y, en la medida de lo posible, exportarlos fuera de las fronteras nacionales a través de convenios con otros teatros estatales europeos o americanos. Además de importantes razones económicas —el elevado coste del personal técnico en las giras— y de otras relativas al diseño escenográfico —los usuales decorados de gran formato impiden el traslado del montaje a teatros de medianas dimensiones—, tras la falta de circulación de los trabajos de la CNTC se observa en algunas ocasiones el conformismo inmovilista característico de las entidades públicas. Sin embargo, los espectáculos no pueden permanecer a caballo entre Almagro y Madrid si se pretende hacer justicia al adjetivo “nacional” que da nombre a una institución sustentada por el presupuesto estatal. Tampoco es tolerable que transiten únicamente dentro de los límites territoriales españoles si se quiere convencer al *establishment* cultural internacional de que el patrimonio teatral clásico español está a la altura del inglés y el francés.

Por su parte, las compañías privadas vinculadas al teatro clásico lanzan su quejido eterno por la escasez de subvenciones y demandan un auténtico soporte institucional para la difusión de sus productos artísticos: facilidades para el uso de locales municipales, mayor contratación pública, apertura al intercambio con la empresa privada, garantías de funcionamiento más allá del circuito estival de festivales... No por frecuente, el caso deja

---

<sup>43</sup> Serrano insiste en esta línea: “Al ser una compañía estatal, habría que pedirle (con cierto exagerado rigor) algún esfuerzo mayor en la búsqueda de autores y textos menos conocidos (...). Sería bueno la creación de una compañía “B” con unas labores más concretas: puede que para programar lo que se señala arriba, puede que con una estructura más asequible para recorrer puntos de menor escala, pero ansiosos de ver teatro áureo; que fuera una compañía más pretendidamente heterodoxa, que apostara por otra lectura de los clásicos” (2003: 1344).

de ser paradójico: se subvenciona con dinero público el montaje de una compañía privada a la que luego no se le da cabida en la programación de ninguno de los teatros públicos españoles, una red que supone el 73% de los espacios teatrales del país, según un estudio de 2012 llevado a cabo por el Departamento de Sociología y Trabajo Social de la Universidad de Valladolid (Gómez González, 2013). En el siglo XXI, el teatro no es un acontecimiento de masas, ni el clásico ni ningún otro, pues tan comercial o tan alternativo, según se mire, resulta hoy Calderón como Valle-Inclán, Ionesco o Koltès. De hecho, las artes escénicas únicamente adquieren visos mediáticos gracias a determinados musicales de éxito. Aceptando esta premisa, es posible aseverar que los textos de Lope y compañía experimentan hoy un mayor reconocimiento escénico y social que durante los tres siglos precedentes. Casi treinta años después del nacimiento de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y con una nómina considerable de compañías privadas que se decantan por los dramaturgos áureos, se ha logrado una normalización de la presencia de los clásicos en las tablas posmodernas asentada sobre dos principios: por un lado, el imprescindible apoyo institucional; por el otro, la ruptura con las lecturas ideológicas y con el concepto de “teatro ejemplar” que lastraban la continuidad escénica de los autores barrocos durante la Transición.

Respecto a la ayuda del Estado, el teatro clásico español ha sufrido un giro de 180° en tan solo cien años. Si a comienzos del siglo XX, el teatro en general era un apartado del ocio que se movía exclusivamente en la esfera privada, un ámbito que se organizaba en compañías de rígida y jerarquizada estructura que dependían empresarial y artísticamente de la personalidad del primer actor o actriz, a principios del siglo XXI, los clásicos (y los no clásicos) dependen de las subvenciones públicas para su pervivencia en las carteleras. Tanto la Compañía Nacional de Teatro Clásico como las compañías privadas de clásico resultarían proyectos insostenibles sin el respaldo de los presupuestos del Estado. La etapa de los grandes divos que arrastraban un público estable a sus funciones se encuentra tan superada como la decoración de muebles y tapices centenarios que la aristocracia cedía a María Guerrero en sus “lunes clásicos”. Respecto al cambio de paradigma sobre el teatro clásico, desde los años 80, directores y actores han trabajado para eliminar la opción de trabajo con los autores barrocos que Hormigón ha denominado “ilustrativismo o tradicionalismo”, porque en ella:

La interpretación [se asimila a lo que se considera tradición] y es aceptado como respetable. Los decorados y trajes manejan un cierto monumentalismo de cartón

piedra, costumbrismo superficial y acumulación de lugares comunes. (...) Esta actitud, que toma la rutina perpetuada por concepción original, la declamación ampulosa, el cliché, la repetición de los mismo usos, por continuidad de una escuela, supone una noción banalmente culturalista en el tratamiento de los clásicos. Se acentúa su carácter museístico en la medida en que se montan por prestigio y obligación, nunca por convicción y placer; dejando que la pátina del tiempo, la suciedad y no la historia, se depositen sobre sus cadáveres amortajados con ornamentos de guardarropía. (...) Estamos ante una tendencia conservadora, temerosa de cualquier innovación de fondo. (1991: 525-527)

Si esta tendencia, con múltiples matices y variables, caracteriza en líneas generales al teatro clásico durante la dictadura franquista, la *libertad respetuosa* o el *respeto liberal* guía las propuestas escénicas de los directores contemporáneos. Del texto como elemento sagrado, como material intangible que la puesta en escena debía simplemente ilustrar, se ha pasado a su consideración como creación inestable y relativa. Esta nueva percepción permite una maleabilidad de lo escrito que se relaciona con sus orígenes áureos y con la potestad de los empresarios de las compañías del Setecientos para adaptar los textos a la escena.

Ya es un tópico, al hablar de cómo interpretar hoy el teatro clásico, referirse a la metáfora brechtiana de la pintura antigua sobre la que el polvo de los siglos se ha ido acumulando. El dramaturgo alemán recomendaba obviar las gruesas capas del polvo de los siglos y considerar la obra en su esencia primitiva. Solo de este modo se podría percibir su frescura original, la naturaleza de la época que la vio nacer y la fecunda inspiración que proporciona en el presente (Brecht, 2004: 37-38). El polvo ya no resulta un problema incómodo para directores y espectadores, pues se ha aprendido a prescindir de él sin cobardías ni recelos. Sobre todo, el polvo depositado durante los años centrales del siglo XX ha sido barrido en su totalidad: los clásicos se han desprendido de las etiquetas de aburridos y conservadores, ahora no poseen más etiqueta que la que cada director desee colgarles en su montaje particular. El público llena el patio de butacas para disfrutar durante dos horas de la pasión, la intriga y las aventuras que habitan en las tramas áureas. Y este es el mayor triunfo que puede reconocérsele a la trayectoria de la CNTC, junto a la del resto de compañías privadas desde los años 80: haber luchado por convertir a los clásicos en espectáculos divertidos, emocionantes o perturbadores, más allá de su condición reverencial de “clásicos”, con el objetivo de garantizar su exitosa supervivencia. En el siglo XXI, y sin la necesidad de un consenso estilístico en el modo de llevar a escena a Lope, Calderón o Tirso, los profesionales de las artes escénicas y el público han logrado

apreciar en la obra de estos autores un valor superior a toda interpretación sesgada. El valor de su imponente teatralidad<sup>44</sup>.

## 2.9. La dicción del verso y la adaptación del texto: ¿Polémicas irresolubles?

Mientras el público actual ignora los principales escollos que impidieron gozar de los espectáculos de teatro barroco a las generaciones anteriores y es capaz de recrearse en el entretenimiento, la belleza, las emociones y la reflexión que la obra le proporciona desde las tablas, el ámbito académico empieza a valorar los espectáculos de teatro clásico más allá de dos parámetros básicos que han condicionado su recepción especializada a lo largo del siglo XX: el modo de decir el verso y el tipo de adaptación textual realizada sobre el original.

Sostiene Huerta Calvo que “la de decir el verso es una cuestión que la crítica aduce siempre que puede como mal endémico de la puesta en escena de los clásicos, aunque ya no se sabe si lo endémico es un mal de la misma crítica que plantea el problema” (2006: 65). En efecto, el tema adquiere tintes obsesivos a medida que avanza el siglo XX: si durante las primeras décadas la manera de entonar los versos es comentada de modo descriptivo en las críticas de los espectáculos, desde los años 60 comienza a convertirse en el caballo de batalla de una crítica que rara vez expone las características de una buena dicción, pero no se cansa de añadir a sus artículos la casi muletilla de “los actores no decían bien el verso”. Esta evolución es perceptible a través de los dos volúmenes editados por el Centro de Documentación Teatral bajo el título *Historia de los Teatros Nacionales* (1993 y 1995). Sus páginas recogen fragmentos de críticas de la época sobre los espectáculos de Lope o Calderón, unas citas que evidencian cómo, a lo largo del siglo XX, la forma de interpretar el verso ha constituido una preocupación que ha ido radicalizándose hasta convertirse en un tópico de la crítica. Y, sin duda, los años ochenta constituyeron la década más problemática con respecto a esta cuestión.

---

<sup>44</sup> Este concepto es abordado así en el diccionario de Pavis: “La teatralidad vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico)”. Y Pavis recurre a Barthes para una mayor precisión, citando un fragmento de sus *Ensayos críticos*: “¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto, es una espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, es una especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior”. Pavis asegura que “nuestra época teatral se caracteriza por la búsqueda de esta teatralidad ocultada durante mucho tiempo” (2008: 434).

Lo cierto es que, en el pasado siglo, todo intento de naturalizar el verso fue condenado o alabado en función del sector de la crítica que juzgara. La opinión se dividía en dos bandos que, por otro lado, representan las dos variantes de espectadores de drama áureo fundamentales durante el siglo XX: los que disfrutaban de la declamación ampulosa que enfatiza la rima y los componentes versales, y los que desean gozar del teatro barroco en un marco interpretativo cercano al naturalismo. La escuela romántica siempre ha tenido seguidores que no han visto como un defecto interpretativo la expresión ahuecada, la entonación monótona, el tono elevado o el latiguillo, ese alargamiento reiterativo del final de cada metro que, según el gusto y la costumbre del espectador, resulta una suplicio o música celestial. Pero, ¿cuál es la opción interpretativa idónea?:

Siempre estamos oyendo: «Los actores no saben decir el verso». Pero, ¿cómo se debe decir el verso? (...). Posiblemente nunca ha habido una manera. Hubo actores que crearon una manera de decir el verso que se fue pasando de unos a otros. Pero yo dudo mucho que haya habido una determinada manera de decir el verso. José Luis Alonso siempre afirmaba: «El verso no se dice de una manera o de otra, se dice sencillamente bien, que se entienda». No sé ese «bien» cómo es. (Peláez, 1996: 323)

Aunque algunos especialistas como Peláez han expresado sin ambages su desconocimiento del supuesto modelo del “bien decir”, el debate ha sido frecuente no solo entre la crítica periodística, sino también en las mesas redondas y los debates programados dentro de las jornadas o congresos de especialistas celebrados en las últimas décadas. En estos encuentros ha sido frecuente escuchar el lamento de participantes y asistentes ante la forma de declamar el verso por parte de los actores contemporáneos. Y ello sin atreverse nunca a hacer una demostración de la opción acertada de trabajo. En este sentido, y dentro de su línea tan irónica como antiacadémica, Marsillach apuntaba:

La cultura tiene una tendencia a lo oscuro, a lo secreto, a lo elitista. Yo creo que a ciertas personas les conviene decir que esto del verso es una cosa muy difícil, casi imposible, y que los clásicos son muy complicados y delicados. Son gentes que cotizan muy bien sus conferencias sobre el tema. Pero detrás de eso pienso que es más sencillo de lo que se supone. Hay un problema de sentido común y de oído. Lo cierto es que aprenderse bien un libro de métrica no resuelve el problema de los actores, porque no solo deben recitar, sino, sobre todo, representar un personaje. (Medina Vicario, 1987: 34)

Los años de sordo enfrentamiento entre teóricos y profesionales de la escena en torno a la dicción ideal del verso han dejado paso a posturas aperturistas que entienden el verso como el instrumento expresivo a través del cual se traslada la acción y el pensamiento al espectador. Este trasvase, por tanto, debe hacerse de un modo inteligible más allá de la condición poética o musical de la composición en verso. Siguiendo esta



perspectiva, desde el ámbito académico han surgido voces que tildan de erróneo el tipo de análisis de la dicción del verso que ha caracterizado a la academia hasta hace bien poco. Pérez-Rasilla, representante de esta nueva forma de abordar “la cuestión del verso”, se pregunta atinadamente:

¿Habrà de quedarse la crítica en el plano normativo —o pretendidamente normativo— y evaluar si “se dice bien” o no el verso, conforme a hipotéticas tradiciones o a criterios procedentes de tratados o manuales o habrá que preguntarse además por la función dramática y estética que para el espectador actual puede desempeñar una herramienta expresiva tan rígida y, a la vez, tan eficaz dramáticamente? (2008: 11-12)

Pero, en gran medida, si la crítica ha dejado de obsesionarse con la cuestión de cómo se dice “bien” el verso en un espectáculo de teatro clásico, se debe a la superación de este conflicto en los escenarios. Y ello gracias al hallazgo de una fórmula expresiva contemporánea que agrada a la gran mayoría y ha logrado desactivar un conflicto que, durante décadas, ha figurado en el centro de las desavenencias entre crítica y profesionales del teatro. Esta fórmula, que se desgana con minuciosidad en varios de los análisis del tercer bloque de la tesis, está basada en la búsqueda de un equilibrio interpretativo que, sin renegar de la musicalidad y la artificialidad inherentes a las composiciones dramáticas clásicas, transforme la palabra en sentimiento y en acción sobre las tablas.

En 1986, ante el montaje de *El castigo sin venganza* del director Miguel Narros, el crítico Florencio Segura denunciaba la costumbre de aderezar los textos clásicos en escena para desviar la atención del público fuera del verso. Una crítica que, en los años 80, recibieron algunos montajes de Marsillach al frente de la CNTC, como se verá en el análisis de *Antes que todo es mi dama*. La opinión de Segura, pese a estar basada en prejuicios contra el naturalismo teatral y en la inclinación personal del crítico por las maneras románticas de interpretar obras clásicas, resulta interesante porque pone en evidencia la inexistencia de un consenso sobre la forma de interpretar y recibir los textos en verso:

En España hace ya años que nuestros directores intentan inútilmente hacer perdonar a los textos clásicos el que estén escritos en verso y aborrecen y escapan de todo lo que pueda oler a convencionalismo o artificio porque están obsesionados con un naturalismo a ultranza y anticuado. El resultado es siempre el mismo: los textos clásicos no se potencian, se disfrazan. Y como no hay más remedio que cargar con el verso, se busca entonces aliviar la situación acumulando en el escenario “otras” bellezas: escenografías suntuosas, figurines originales, música, color, movimiento... Cuando se desconfía del texto o de la capacidad del público para asimilarlo siempre se acude al pretexto que lo aligere o que lo camufle. (1986: 6)

Sin embargo, tan solo veinticinco años después, Huerta Calvo no duda en aseverar que se ha roto el corsé del temor al verso y se ha encontrado una opción de trabajo ajustada a las necesidades teatrales del presente. En este camino hacia la normalización interpretativa del verso, los esfuerzos realizados desde la CNTC han resultado fundamentales:

¿Será verdad que nunca como en estos veinticinco años se han dicho tan bien los versos de la Comedia? A los espectadores más veteranos quizás no se lo parezca. Tienen acostumbrado el oído a la declamación —en general bastante impostada— de un Guillermo Marín o de un Manuel Dicenta, tan enormes actores por otro lado. Frente a esa tradición grandilocuente, sin duda propia de la escuela romántica, Marsillach se propuso desde un primer momento la naturalidad como principio básico, y es esta la escuela que han seguido, mejorándola, si cabe, los directores posteriores, hasta llegar a la difícil sencillez de la etapa de Vasco. (2012: 80)

La CNTC —sin que la institución lo haya pretendido de manera programática, más bien a través de tentativas, aproximaciones y apuestas personales de sus directores— ha logrado consolidar una manera de decir el verso que ha concitado la aprobación de especialistas y público en general. Así lo reconoce Roberto Alonso, quien fue director adjunto de la Compañía durante la etapa de Marsillach:

Cuando llegó la CNTC una de las cosas que muchos se plantearon fue que la Compañía les iba a enseñar a decir el verso: «por fin la CNTC nos va a hacer la panacea para que todo este problema y discusión de años de cómo decirse el verso la podamos solucionar». Y no; la Compañía intentó decir el verso de una manera inteligible, clara, evidentemente respetando una serie de cuestiones que deben respetarse, pero no dio una receta de nada a nadie. (2001: 267)

Sin dar recetas, la CNTC ha contribuido a disolver el conflicto del verso gracias a un acercamiento desprejuiciado al mismo. En la actualidad, los directores de escena españoles cuentan con un escuadrón actoral sobradamente familiarizado con el verso clásico: Joaquín Notario, Arturo Querejeta, Pepa Pedroche, Carlos Hipólito, José Luis Santos, Daniel Albaladejo, Nuria Gallardo, Fernando Cayo, o entre los jóvenes, Eva Rufo o David Boceta... Mientras unos se convierten en referencia para las nuevas generaciones, estas aprenden los entresijos técnicos de la métrica y la rima en las escuelas de arte dramático.

Y aunque todavía falta la implantación definitiva de asignaturas específicas de verso clásico en muchas escuelas del territorio español, ya nadie discute que el buen trabajo con el verso también requiere de formación. De hecho, la RESAD ha sido pionera en incluirlo con el máximo rigor dentro de sus planes de estudio y el resultado es que la gran

mayoría de actores seleccionados por Joven Compañía en sus tres promociones provienen de estas aulas madrileñas.

Actualmente, además, la CNTC apuesta por experimentos tales como su reciente colaboración con el Complejo Teatral de Buenos Aires, en el marco de Laboratorio América. Un proyecto centrado en la transformación del verso español en Latinoamérica a través del tiempo y en la apertura de nuevos caminos de investigación para la puesta en escena del patrimonio teatral barroco mediante el maridaje de culturas de habla hispana. Guillermo Heras se ha encargado de la coordinación del taller de quinientos jóvenes actores y del montaje resultante: *Los áspides de Cleopatra*, estrenado en abril de 2013 con un elenco de ocho actores argentinos que han aportado su acento y entonación porteña al verso de Francisco Rojas Zorrilla.

Este ejemplo de apertura demuestra que cada época, cada periodo histórico, tiene su forma de abordar el verso, puesto que la tradición de interpretarlo en escena se crea y se destruye con el paso del tiempo. La dicción del verso, como cualquier aspecto teatral, está sujeta a las modas y tendencias escénicas. Para los amantes de los viajes al pasado, sería interesante —si no resultase imposible por la escasez documental— recuperar la dicción del verso de la época barroca. Constituiría un experimento historicista que proporcionaría nuevos datos para entender la representación barroca, pero que no crearía nuevos espectadores de teatro clásico en este siglo. Porque la supervivencia del teatro barroco depende, en gran medida, de su adaptación a los estilos interpretativos del momento. No en vano los directores pugnan por hallar un modelo que conecte emocionalmente con el público y le acerque el mensaje del autor de la forma más nítida posible. Pilar Miró lo consiguió en su exitosa adaptación cinematográfica de *El perro del hortelano*, donde las palabras áureas cautivaron al espectador gracias a dos interpretaciones paradigmáticas, la de Emma Suárez como la condesa de Belflor y la de Carmelo Gómez como su secretario.

De hecho, el cambio de modelo interpretativo del verso clásico entre los actores contemporáneos ha sido fundamental para la entrada del teatro barroco en la posmodernidad. A fecha de hoy, los actores españoles entienden el verso como un instrumento expresivo de gran belleza poética y musical pero, sobre todo, como un vehículo de comunicación y de expresión de ideas. En este sentido, merece la pena recuperar la opinión del actor Carlos Hipólito, considerado un referente en naturalidad y elocuencia al actuar en verso:

Para mí, y esto es una opción muy personal, el verso ha de sonar natural, fluido, respirado, fácil, por complicada que sea su estructura. Y con esto no quiere decir que el verso, en aras de una mayor comprensión por parte del espectador, deba prosificarse. No. El verso es verso y no prosa, y debe sonar como tal. El actor debe respetar sus reglas, su métrica, su sonoridad. Pero no debemos olvidar que el personaje habla en verso porque piensa en verso. No debemos olvidar que es su forma natural de expresarse. (...) Los actores que, interpretando personajes de una obra de teatro en verso, salen al escenario a recitar, se equivocan. Porque una obra de teatro no es un recital. (...)

Y es que ese verso está dentro de una acción. El personaje no sólo habla. Le están pasando cosas mientras lo hace. Y es fundamental compaginar ambas cosas. Por un lado, el verso debe “sonar”, pero, por otro, la acción debe atrapar al espectador. Y, llegado el caso de tener que elegir entre dar primacía a una de estas dos líneas maestras (...), siempre será más importante una pausa dramática que una pausa versal. Siempre preferiré romper un verso que permitir que el no romperlo me impida tener el tiempo necesario para una mirada, un gesto, cualquier cosa que, allí, sobre el escenario y en plena acción dramática, me ayude a darle dimensión y verosimilitud a la escena. (1999: 77)

Si la dicción del verso ha sembrado la polémica a lo largo del pasado siglo en debates y críticas, no menos problemática ha resultado la cuestión de cómo adaptar los textos originales áureos para llevarlos a la escena contemporánea<sup>45</sup>. En la década de los 80, con el renacimiento de la puesta en escena de los clásicos, el tema se convirtió en motivo de debate frecuente. Eran unos años en que se luchaba por sentar las bases para la escenificación de los clásicos en democracia, y las Jornadas de teatro clásico de Almagro ofrecían el mejor marco para la reflexión colectiva.

Las actas de las jornadas celebradas en 1982 (Hormigón, 1983) recogen opiniones tan dispares como convincentes al respecto: desde posiciones respetuosas con la creación original, como la de Domingo Ynduráin, hasta enfoques de transgresión, como el de Francisco Nieva, los puntos de vista de Guillermo Heras, Ramón Cercós Bolaño, Luis de Tavoria, Domingo Miras o José Sanchis Sinisterra todavía siguen siendo útiles para

---

<sup>45</sup> No puede olvidarse que la necesidad de los profesionales del teatro de adecuar los textos para subirlos a las tablas existe desde el mismo siglo XVII. Y que durante el XVIII y XIX las refundiciones —“una refundición es una obra basada e inspirada en cierto texto de una época anterior en la cual un autor determinado ha rehecho la obra con tales modificaciones para que resulte ser otra” (Bingham Kirby, 1992: 1005)— funcionaron como el sistema más usual para acoplar los textos de Lope o Calderón al gusto de la época. La cuestión llega a los años 30 del pasado siglo en España, cuando Lorca prefiere “adaptar” frente a “refundir” con el objetivo, sobre todo, de acortar la duración de las obras y de avivar el ritmo dramático desde el respeto a la belleza de los versos originales. El concepto de adaptación es, de hecho, propio del siglo XX. Su sentido lo explica bien Sanchis Sinisterra, un dramaturgo con experiencia en la adaptación de los clásicos: “En el teatro el texto es sólo una parte del camino, falta la puesta en escena. Y para ello, generalmente, se requiere un trabajo previo: la versión o adaptación. Las versiones, por definición, nunca son del todo respetuosas con el texto original, ya que están impregnadas de elementos subjetivos de su creador. El mostrar a *Calderón visto por*” (2006: 177).

abordar el tema. Entre todos ellos, Nieva lanzó aseveraciones de tono desacralizador y subversivo que hoy, tras más de treinta años de adaptaciones de todo tipo, han perdido parte de su fuerza revulsiva:

Vaya por donde quiera la adaptación o la depredación de los clásicos. Vivan cuanto puedan vivir en los nuevos tiempos. Adáptense, si pueden, o piérdanse antes de resucitar. Pues, en todo caso, este mundo es nuestro y su compromiso lo establece con los vivos y no con los muertos. No soy yo, individualmente, el que ha cortado las amarras de seguridad con el pasado. Soy yo quien, a fin de cuentas, ha quedado solo frente al público que me ha sido dado y, ante cualquier demasía que yo pueda cometer contra los clásicos venerados pido al crítico que tenga la gentileza de ponerse en mi lugar. (1983: 57)

Nieva rogaba empatía profesional, pero lo cierto es que la figura del adaptador, situado a caballo entre dos épocas, correa de transmisión entre un texto antiguo y el espectador actual, ha visto con frecuencia cuestionada su tarea en la modernidad. El peso de la etiqueta de “clásico” y el nombre canonizado de Calderón o Lope no ha facilitado que su trabajo se viera con la misma indiferencia que el de cualquier adaptador de textos modernos o contemporáneos. De nuevo, dos bandos distintos de la crítica se identifican con los dos extremos del trabajo adaptador. Por un lado, se encuentran los defensores de la pureza del texto y de su mantenimiento intacto en la actualidad. Por otro, aquellos que defienden la máxima libertad para trabajar los versos del pasado en el presente. En medio, por supuesto, y conformando el grupo más grueso y variado, los que creen que debe llegarse a un punto intermedio, a un equilibrio ideal entre el respeto y la actualización.

Los partidarios del primer bando esgrimen, en su favor, —y además del respeto hacia el autor, a su creación original y a la época que la hizo posible— la fascinación que genera entre el público un lenguaje alejado de lo cotidiano; ese extrañamiento —a la manera entendida por los formalistas rusos— que provoca escuchar vocablos característicos del Setecientos español y hoy tan solo activos en los textos clásicos. En esta línea, defienden el ensanchamiento cultural que supone para cualquier espectador el hecho de entrar en contacto con el castellano de la época de Góngora y Quevedo. Para ello, se parte del presupuesto de considerar al público como un receptor culto e inteligente al que le gustan los retos teatrales.

Por su parte, los defensores de la necesaria actualización del texto arguyen que el alejamiento generado por un lenguaje desconocido provoca rechazo hacia el teatro clásico, el cual se percibe por la gran mayoría como un arte elitista para una minoría preparada y

capaz de disfrutarlo. Asimismo, lo juzgan como un ejercicio de pura arqueología que olvida la evolución histórica del castellano y de la sociedad que lo habla. Piensan que si Lope o Calderón estuvieran en el siglo XXI, aceptarían los cambios necesarios en sus obras para llegar al mayor número de ciudadanos.

Entre ambos extremos surge una pregunta fundamental: ¿Se trata de acercarse al texto del XVII o de aproximar el texto al espectador de hoy? La respuesta es compleja y comprende aspectos culturales, artísticos y educativos. Un especialista como Bernard Dort es consciente del reto “casi contra natura” que supone escenificar una pieza de hace siglos y, por ello, previene sobre la paradoja que habita en todo texto clásico cuando se intenta llevar hoy a las tablas:

Jouer les classiques ne va pas de soi. Le temps du théâtre est le présent: l'action dramatique a lieu devant nous, spectateurs. Les paroles et les gestes des acteurs-personnages s'échangent, s'opposent ou s'allient, dans l'instant. L'imparfait, ce temps des grands récits, y est inconcevable. Mettre dans la bouche de comédiens des textes écrits, leur faire exécuter des mouvements prescrits, il y a parfois plusieurs siècles, a quelque chose de paradoxal. Presque contre nature. (1988: 51)

Para conectar el pasado de la escritura con el presente del equipo artístico y del receptor evitando extrañamientos bruscos, el adaptador dispone de diversos recursos. La opción más socorrida es la reducción o “peinado” mediante el corte o la eliminación de versos e, incluso, escenas enteras, casi siempre porque resultan accesorias para la trama. Así, en casi todas las adaptaciones es posible detectar supresiones de pasajes o de fragmentos que, en el original y vistos desde una perspectiva contemporánea, resultan reiterativos, prolijos, excesivamente descriptivos o exageradamente retóricos. También es frecuente que se prescinda de alusiones a detalles superfluos o anecdóticos: una referencia geográfica relevante en su momento, la mención de un hecho histórico ya olvidado<sup>46</sup>.

Pero la intervención del adaptador en el texto áureo puede ir más lejos. Un segundo estadio en la adaptación de los textos clásicos lo constituye la sustitución de versos o escenas por otros versos o fragmentos pertenecientes a obras del mismo autor. Llevado a su extremo más radical, este procedimiento configura propuestas como la de Zampanó Teatro con su *Calderón, ¿enamorado?* del año 2000. La veterana compañía unió

---

<sup>46</sup> En todo caso, cuando el adaptador de un texto clásico basa su trabajo en el procedimiento del corte o la supresión, Brook aconseja con cautela que, “si se tiene un cuchillo en una mano, la otra necesita el estetoscopio” (2012: 115). Y ello para prevenir posibles incongruencias o alteraciones de sentido en la obra.

textos diversos del autor de *La vida es sueño* en una dramaturgia que pretendía ofrecer una panorámica de la producción calderoniana en el cuarto centenario del nacimiento del autor.

Un tercer nivel de trabajo con los textos áureos para la escena contemporánea lo constituye la fusión de varias piezas de autores coetáneos que tienen en común el estilo, la temática o el género dramático desarrollado. Un ejemplo en este sentido lo constituye *La fiesta barroca*, espectáculo de la CNTC compuesto por diferentes piezas breves de Calderón y Quiñones de Benavente en una dramaturgia a cargo de Rafael Pérez Sierra. Si las obras de índole religiosa vertebraron este montaje estrenado en 1992, los entremeses han hilvanado innumerables propuestas teatrales, como la de Teatro Corsario con *Clásicos locos*, en 1994. Fernando Urdiales, autor de la versión de los textos, dirigió un hilarante espectáculo que contenía *El sombrero*, de Francisco de Castro, *El retrato vivo*, de Agustín Moreto, *Los sordos*, entremés anónimo, *Los poetas locos*, de Sebastián de Villaviciosa, *El reloj y figuras de la venta* y *Las visiones de la muerte*, de Calderón de la Barca.

Pero los dramaturgos áureos también han compartido un mismo espectáculo con autores de épocas distintas gracias a dramaturgias misceláneas que han tenido como hilo conductor un determinado motivo o temática. Es el caso del espectáculo *Regalo de dioses*, estrenado en el Teatro Romea de Murcia en 1993 en coproducción con la Universidad de Murcia. César Oliva, director, escenógrafo, figurinista y también adaptador de los textos, utilizó fragmentos de *Las Bacantes*, de Eurípides, *Las ranas*, de Aristófanes, *Anfitrión*, de Plauto, *Representación del Nacimiento*, de Gómez Manrique, *Auto de la prevaricación de nuestro padre Adán*, de autoría anónima, *La Celestina*, de Fernando de Rojas y *Mojiganga de las visiones de la muerte*, de Calderón de la Barca.

Todos ellos son ejemplos de espectáculos que entrelazan textos de diversas procedencias. Pero los mecanimos del adaptador se suelen aplicar en el seno de un único texto barroco. Joan Oleza, en su labor de adaptación de *La estrella de Sevilla* (1998) para el montaje de Narros en la CNTC, puso en práctica un gran abanico de recursos e, incluso, incorporó versos creados por él mismo para una pieza de problemática atribución dentro del repertorio áureo. Oleza así lo justifica:

En el caso de *La estrella de Sevilla*, debe tenerse en cuenta que se trataba de un texto que nos había llegado muy degradado. De hecho, para mí se trata de un texto refundido en el que han intervenido varias manos en distintos momentos. No obstante, al mismo tiempo, es un texto dramático magnífico. Todo ello me llevó a

intervenir en él a fin de concederle la mayor calidad estética posible. Para ello hice uso de versos de otras comedias de Lope o adapté determinados pasajes muy deturpados siguiendo motivos e ideas presentes en otras obras del siglo XVII y de autores como Cervantes o Quevedo. Finalmente, sometí mis adaptaciones en verso al criterio de algunos amigos poetas y ellos me ayudaron a moldear los versos de mi cosecha para la adaptación. (2014)

A medida que el adaptador se aleja del original a través de la incorporación de materiales ajenos, la versión gana enteros en creación personal al tiempo que disminuye en fidelidad al texto primitivo. Es entonces cuando el director suele usar las etiquetas de “versión libre de” o “inspirado en”, o cuando —en el caso de ser obviadas— son reclamadas por los defensores del concepto de autoría como tributo de respeto al dramaturgo clásico. En este tipo de trabajos de adaptación resulta frecuente el cambio del título del original con el objetivo de advertir al espectador de que va a asistir a una lectura de director a partir de una obra clásica. El título de *La vida es sueño* es, posiblemente, el que mayores revisiones ha experimentado en este sentido: *La vida es sueño 0.4*, espectáculo estrenado en el Teatro Infanta Isabel de Madrid por la Asociación Cultural Conde de Aranda en 2003, *Y los sueños, sueños son*, una producción de Tropos estrenada el mismo año, o *Sexismunda*, del año 2001, por la compañía gallega Sarabela.

Explica Oliva que la mecánica de la adaptación “nunca tuvo una normativa precisa ni homologada; no dispone de una auténtica gramática” (2009: 204). Para este especialista —uno de los estudiosos españoles que más ha reflexionado en torno a la adaptación de los textos barrocos—, imaginación, talento, estudio, sensatez y rigor constituirían las características del adaptador ideal, “un adaptador que puede elegir el modo de ajustar que desee, desde la pura revisión arqueológica hasta la actualización, siempre que impere la cordura y saber hacer” (2009: 205)<sup>47</sup>. En el siglo XXI, el problema de la adaptación de los clásicos ya no lo es. Las posturas radicales de ruptura y transgresión se han suavizado en aras al respeto a la esencia original definida por el dramaturgo. A su vez, las posiciones más intransigentes han comprendido que, si en pintura se acepta que, por ejemplo, el Equipo Crónica dé su propia visión de *Las meninas* de Velázquez sin que la obra original peligre, ¿por qué no es posible admitir el juego escénico de un director a partir de una comedia barroca? En realidad, los textos como tales están preservados por la filología. Y

---

<sup>47</sup> Oliva ha tratado este tema en muchos artículos, entre ellos, “La dramaturgia de los clásicos: el ejemplo de Calderón de la Barca” (2004). Asimismo, ha recogido las claves del proceso de la adaptación textual de una obra clásica y teorizado sobre sus límites, sus peligros y sus virtudes en el sexto capítulo de su volumen *Versos y trazas* (2009), titulado “La actualización de los clásicos” (201-216).



todas las adaptaciones, versiones y relecturas nunca serán capaces de borrar el original de Tirso, Lope o Calderón.

Así es como dos polémicas que han recorrido el siglo XX, la forma de decir el verso y la adaptación del texto original, dos cuestiones que han atravesado las diferentes etapas de la puesta en escena moderna y que han servido como arma arrojadiza para los defensores de posturas maximalistas, han visto florecer en torno a ellas unos amplios niveles de consenso. Las viejas y eternas disputas teatrales de capa y espada relativas al verso y la adaptación, que enrocaron más si cabe a los bandos del teatro y la filología durante décadas, se han visto sustituidas por una *pax teatral* que a todas luces redunde en beneficio del teatro clásico y de su recepción contemporánea. Y resulta incuestionable el papel medidor que en ambas batallas ha desempeñado la CNTC.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUILERA SASTRE, Juan, “Antecedentes republicanos de los teatros nacionales”, en *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)*, vol. I, A. Peláez (ed.), Madrid, INAEM/Ministerio de Cultura, 1993, pp. 1-39.
- AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2000.
- AGUILERA SASTRE, Juan, *El debate sobre el teatro nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002.
- ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1988.
- ANDURA VARELA, Fernanda, “Calderón en la escena española. 1900-2000”, en *Calderón en escena: Siglo XX*, A. Peláez y J. M. Díez Borque (eds.), Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000, pp. 123-156.
- AZORÍN, “«Nuevo prefacio» a *Lecturas españolas*”, en *Obras escogidas*, vol. II, M. Á. Lozano Marco (ed.), Madrid, Espasa, 1998.
- BERENGUER, Ángel y PÉREZ, Manuel, *Tendencias del teatro español durante la Transición política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- BINGHAM KIRBY, Carol, “Hacia una definición precisa del término *refundición* en el teatro clásico español”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, vol. II, A. Vilanova (coord.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 1005-1012.

- BRAVO, Julio, "Jóvenes, pero sobradamente clásicos", *ABC*, 11/06/2007, pp. 80-81.
- BRECHT, Bertolt, "Intimidación por los clásicos", *ADE teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 103, 2004, pp. 37-38.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Península, Barcelona, 2012.
- CAAMAÑO BOURNACELL, José, "Valle-Inclán y el concepto del teatro. Una carta inédita del gran dramaturgo gallego", *Boletín de la Real Academia Gallega*, nº 355, 1973, pp. 3-20.
- CANTALAPIEDRA, Fernando, *El teatro español de 1960 a 1975. Estudio socio-económico*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *Origen y apogeo del género chico*, Madrid, Revista de Occidente, 1949.
- DÍEZ BORQUE, José María, y PELÁEZ, Andrés (eds.), "Relación de destacadas puestas en escena de la obra de Calderón en el siglo XX", en *Calderón en escena. Siglo XX*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000, pp. 375-378.
- DOMÉNECH, Ricardo, "Lecturas de los clásicos", *Acotaciones: revista de investigación teatral*, nº 4, 2000, pp. 9-18.
- DOMÉNECH, Fernando, "Un adusto paladín de Trento (Calderón y sus tópicos)", *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 83, 2000, pp. 65-77.
- DOMÉNECH, Fernando, "De la escena al manual. El canon moderno de Lope de Vega", en *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, H. Ehrlicher y S. Schreckenberger (eds.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 53-82.
- DORT, Bernard, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.
- DOUGHERTY, Dru, "El legado vanguardista de Tirso de Molina", en *V Jornadas de teatro clásico español. El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo*, J. A. Hormigón (coord.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, vol. II, pp. 13-28.
- DOUGHERTY, Dru, "Talia convulsa: la crisis teatral de los años veinte", en *Ensayos sobre teatro español de los años 20*, R. Lima y D. Dougherty (eds.), Murcia, Universidad de Murcia, 1984.
- FERNÁNDEZ, Esther, "Viaje del Parnaso: Una odisea de títeres en escena", *Bulletin of Cervantes Society of America*, vol. XXXI, nº 2, 2011, pp. 85-103.
- FLOECK, Wilfried, "El teatro español contemporáneo (1939-1993): Una aproximación panorámica", en *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, A. de Toro y W. Floeck (coord.), Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 1-46.
- GARCÍA LORCA, Francisco, "Vino viejo en odres nuevos: Benjamín Palencia, escenógrafo de Calderón", en *La Barraca. Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopía*, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2011.

- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, y MUÑOZ CARABANTES, Manuel, “El teatro de Calderón en la escena española (1939-1999)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 77, nº 1, 2000, pp. 421-434.
- GARCÍA MAY, Ignacio, “El grito y la palabra”, en *25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, M. Zubieta (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2012, pp. 83-110.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, “*Mujeres y criados*, una comedia recuperada de Lope de Vega”, *Revista de Literatura*, vol. LXXV, nº 150, 2013, pp. 417-438.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, *Teatro y fascismo en España. El itinerario de Felipe Lluch*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del Fénix. Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000.
- GIBSON, Ian, *Federico García Lorca, 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1987.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, Javier (dir.), *Mapa de programación de los espacios escénicos asociados a la red (2012)*, Red española de teatros, auditorios, circuitos y festivales de titularidad pública / Universidad de Valladolid, 2013, consultable en: [http://www.redescena.net/descargas/proyectos/mapa\\_de\\_programacio&769;n\\_-\\_26\\_de\\_junio\\_de\\_2013.pdf](http://www.redescena.net/descargas/proyectos/mapa_de_programacio&769;n_-_26_de_junio_de_2013.pdf)
- GRANDA MARTÍN, Juan José, “Calderón, los cómicos y el verso en el siglo XX”, en *Calderón en escena: siglo XX*, J. M. Díez Borque y A. Peláez (eds.), Madrid, Consejería de Cultural de la Comunidad de Madrid, 2000, pp. 13-27.
- HIPÓLITO, Carlos, “El actor de hoy frente al teatro del Siglo de Oro”, en *Actas de las Jornadas XIV celebradas en Almería (marzo, 1997)*, A. de la Granja, H. Castellón y A. Serrano (coord.), Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1999, págs. 71-78.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.), *El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo. V Jornadas de teatro clásico Español, Almagro, 1982*, Madrid, Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, 1983.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, vol. 2, Madrid, Asociación de Directores Escena de España, 1991.
- HUERTA CALVO, Javier, “Primera parte. Análisis”, *Cuadernos de Teatro Clásico. Clásicos entre siglos*, nº 22, J. Huerta Calvo (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 25-160.
- HUERTA CALVO, Javier, “La Compañía Nacional: la fiesta de los clásicos”, *Cuadernos de Teatro Clásico. 25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, nº 28, vol. I, M. Zubieta (dir.), 2012, pp. 69-82.

- LORCEY, Jacques, *La Comédie-Française*, Fernand Nathan, Paris, 1981.
- MAMET, David, *Manifiesto*, Barcelona, Seix Barral, 2011.
- MARQUERÍE, Alfredo, *Desde la silla eléctrica*, Madrid, Editora Nacional, 1942.
- MASCARELL, Purificació, “Lope de Vega y la historia en los escenarios de los siglos XX y XXI”, *Anuario Lope de Vega*, vol. 18, 2012, pp. 256-273.
- MASCARELL, Purificació, “*El caballero de Olmedo* en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”, en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, A. Bègue y E. Herrán (eds.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 963-971.
- MEDINA VICARIO, Miguel, “Entrevista con Adolfo Marsillach”, *Reseña*, nº 172, 1987, pp. 34-37.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, “El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 5, 1990, pp. 187-207.
- MONLEÓN, José, “Teatro Español: Tirso y Valle-Inclán”, *Primer Acto*, nº 121, 1970, pp. 52-53.
- MONLEÓN, José, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- MONLEÓN, José, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Primer Acto-Fundación Rafael Alberti, 1990.
- MUÑOZ CARABANTES, Manuel, *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España. (desde 1939 a nuestros días)*, tesis doctoral dirigida por Luciano García Lorenzo, Universidad Complutense de Madrid, 1992a, consultable en: <<http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3000901.pdf>>
- MUÑOZ CARABANTES, Manuel, “El teatro de Cervantes en la escena española entre 1939 y 1991”, *Cuadernos de Teatro Clásico. Cervantes y el teatro*, nº 7, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992b, pp. 141-195.
- NIEVA, Francisco, “La adaptación de los clásicos, un falso problema”, en *El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo. V Jornadas de teatro clásico español, Almagro, 1982*, J. A. Hormigón (ed.), Madrid, Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, 1983, pp. 46-57.
- OLIVA, César, “Adaptar a los clásicos, he ahí la cuestión”, en *La Comedia*, J. Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 427-433.
- OLIVA, César, *La última escena: teatro español de 1975 a nuestros días*, Madrid, Cátedra, 2004.
- OLIVA, César, “El arte de Lope en la escena española del siglo XX”, *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 27, nº 1, 2011, pp. 161-173.
- OLIVA, César, “La actualización de los clásicos”, en *Versos y trazas*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. 201-216.

- OLIVA, César, “La dramaturgia de los clásicos: el ejemplo de Calderón de la Barca”, *ADE teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 103, 2004, pp. 42-46.
- OLEZA, Joan (ed.), *La estrella de Sevilla*, atribuida a Lope de Vega, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998.
- OLEZA, Joan, “El auge escénico de la comedia ha desligado el teatro barroco del «espíritu nacional» de Franco”, en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, M. Bastianes, E. Fernández y P. Mascarell (eds.), Kassel, Reichenberger, 2014, pp. IX-XIII.
- PALACIO FERNÁNDEZ, Emilio, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”, en *Historia del Teatro en España, II: Siglo XVIII. Siglo XIX*, J. M. Díez Borque (dir.), Madrid, Taurus, 1988, pp. 57-376.
- PARDO MOLINA, Irene, y SERRANO, Antonio, “Mesa redonda: «Teatro del Siglo de Oro en la escena actual». Intervienen Alberto Castilla, César Oliva, Manuel Canseco y Roberto Alonso”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las XV Jornadas de teatro del Siglo de Oro celebradas en Almería*, I. Pardo y A. Serrano (coord.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2001, pp. 245-269.
- PELÁEZ, Andrés *et alii*, “El actor y la actriz ante el teatro clásico (Mesa redonda)”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las XII-XIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro celebradas en Almería*, J. J. Berbel Rodríguez (coord.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 321-336.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, “La puesta en escena de los clásicos. La crítica académica”, *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, nº 20, 2008, pp. 9-22.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, “Memoria de las memorias. El teatro clásico y los actores españoles”, en *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, E. Rodríguez Cuadros (ed.), Madrid, Cátedra, 2012, pp. 195-247.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Literatura fascista española*, vol. 1, Torrejón de Ardoz, Akal, 1986.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor, 1990.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “El teatro áureo en escena: un siglo de debates y espectáculos”, en *Calderón en escena: Siglo XX*, J. M. Díez Borque y A. Peláez (eds.), Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000, pp. 31-55.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, “Una anomalía sociocultural. La recepción hispana del teatro clásico español”, *Criticón*, nº 42, 1988, pp. 195-203.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.
- SANCHIS SINISTERRA, José, “Adaptar/adoptar”, en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 176-177.

- SANTA-CRUZ, Lola, "Cayetano Luca de Tena, director del Teatro Español de 1942 a 1952", en *Historia de los teatros nacionales (1960-1985)*, vol. I, A. Peláez (ed.), Madrid, INAEM / Ministerio de Cultura, 1993, pp. 68-79.
- SANTA-CRUZ, Lola y PUEBLA, Lola, "Festivales de España: una mancha de color en la España gris", en *Historia de los teatros nacionales (1960-1985)*, vol. II, A. Peláez (ed.), Madrid, INAEM / Ministerio de Cultura, 1995, pp. 189-208.
- SEGURA, Florencio, "El castigo sin venganza. ¡Ay, el verso!", *Reseña*, nº 160, 1986, pp. 5-7.
- SERRANO, Antonio, "El teatro del Siglo de Oro entre los años 1985-1990", en *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, A. de la Granja et alii (coords.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, pp. 183-198.
- SERRANO, Antonio, "La recepción escénica de los clásicos", en *Historia del teatro español*, vol. I, J. Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, 2003, pp. 1321-1349.
- TORRES, Rosana, "Lope y los menores de 30", *El País*, 03/07/2007, p. 35.
- VV. AA., *La Comédie-Française. Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, Eybens, La Comédie-Française, 2009.







**3. 25 AÑOS DE LA COMPAÑÍA NACIONAL  
DE TEATRO CLÁSICO.**

**ANÁLISIS DE ESPECTÁCULOS**



## ERRATA

Donde dice:

La maté porque era mía.

Debe decir:

La maté porque no era mía.

*Crímenes ejemplares*, Max Aub

¿Celos dije? Celos dije;  
pues basta; que cuando llega  
un marido a saber que hay  
celos, faltará la ciencia;  
y es la cura postrera  
que el médico de honor hacer intenta.

*El médico de su honra* (vv. 1707-1712)

### 3.1. Un Calderón aséptico y neutral para el polémico debut de Adolfo Marsillach: *El médico de su honra* (1986 y 1994)

#### 3.1.1 Contexto: en busca de una tradición de escenificar clásicos

Fue una apuesta arriesgada. Y hoy, desde la actual perspectiva teatral y tras casi treinta años de trayectoria, todavía parece aventurado iniciar la andadura de una Compañía Nacional de Teatro Clásico con este drama de honor de Pedro Calderón de la Barca. Pero la osadía formaba parte del germen fundador de la CNTC. El atrevimiento era necesario para crear, en 1986, una compañía pública dedicada a “la recuperación, conservación y revisión de los textos teatrales clásicos de todas las épocas, con el fin último de su puesta en escena, procedentes del patrimonio teatral español y universal, el estudio y divulgación de las obras de teatro clásico y el adiestramiento de intérpretes especializados en el teatro clásico”, según reza el artículo segundo de su estatuto original<sup>48</sup>. Como ya se ha puesto de

---

<sup>48</sup> El Boletín Oficial del Estado publicado el 27 de enero de 1986 recoge una orden del Ministerio de Cultura del 14 de enero del mismo año “por la que se crea la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CTC) [siglas que poco después cambiarán a las actuales de CNTC] que se configura como unidad de producción del Organismo Autónomo Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)” (1986: 3728). A este estatuto lo denominó “original” frente al de reciente creación y publicación en el BOE del 29 de diciembre de 2010 (Orden CUL/3355/2010). El nuevo estatuto adapta y actualiza el contenido del antiguo. En él, la misión de la CNTC sigue reivindicándose de manera similar: “[La CNTC debe] recuperar, conservar, revisar y difundir el patrimonio teatral español anterior al siglo XX, con especial atención al Siglo de Oro, impulsando su proyección nacional e internacional en un marco de plena autonomía artística y de creación”.

relieve en el capítulo anterior, en la historia cultural de España nunca había existido una institución encomendada a un fin similar.

El reto estaba relacionado, por lo tanto, con la novedad del proyecto. Y también con la ventaja que, en estos menesteres, poseían otros países europeos, como Francia e Inglaterra. Porque, tal y como asimismo puede leerse en el estatuto de 1986:

[La CNTC] tiene como finalidad, por una parte cubrir el vacío que se venía produciendo en la difusión de obras del teatro clásico español y de otra, crear un ambiente de recuperación de los dramaturgos clásicos (...), cuyas obras tienen hoy en día algunas dificultades para su puesta en escena debido a la ausencia de una tradición ininterrumpida de creación e interpretación de los textos procedentes de este patrimonio teatral. (1986: 3728)

En efecto, a mediados de los años 80, los clásicos en escena carecían de una tradición ininterrumpida, pero poseían una tradición fragmentaria que, desde los primeros pasos de la CNTC, Marsillach se encargó deliberadamente de menospreciar o, incluso, negar. En el programa de manos del IX Festival de Almagro (1986), el director catalán escribe:

Los españoles no hemos tenido un teatro nacional estable a la manera de la Comédie francesa, que cumplió en 1980 trescientos años y que arranca de un decreto de Luis XIV pasando por una sólida colección de estatutos, actas, disposiciones y reglamentos. (...) Los patrimonios no se inventan sino que se heredan... No podemos hacer hoy la Comédie a la española porque ni tuvimos el hotel de Bourgogne, ni a Talma ni a Napoleón. Vamos con tres siglos de retraso y se va a notar. (...) No venimos a enseñar nada a nadie porque nada tenemos que transmitir ya que nada hemos recibido. Partimos de cero y esta realidad es buena y mala, esperanzadora y frustrante, optimista y pesimista, pero, en cualquier caso, es realidad. (...) No hay tradición y la que había (si es que valía, de lo cual tampoco estoy seguro) se la llevaron a la tumba unos cuantos: no vamos a convertirnos nosotros es sus desenterradores. (2006: 21-22)

La idea de que la CNTC “inventó” de la nada un manera moderna de interpretar a los clásicos se ha propagado entre la crítica con la fuerza de los tópicos. Pero esta opinión, escanciada por Marsillach a través de fulgurantes titulares periodísticos o en sus propios escritos, debe matizarse. En los años 80, la tradición de la puesta en escena de los clásicos presentaba un historial intermitente que impedía asentar socialmente a los clásicos. Además, como ya se ha señalado, estaba lastrada por el excesivo uso ideológico de los autores barrocos y por una tendencia a la fastuosidad vacua que provocaba el alejamiento del público. Pero, por inestable, débil y discutible que fuese, la tradición existía: a lo largo del XX, los clásicos habían subido a los escenarios españoles, aunque lo habían hecho de manera asistemática y, en demasiadas ocasiones, bajo lecturas sesgadas o estéticas

decimonónicas. Si la CNTC ha logrado crear una tradición, esta es, precisamente, la de montar a los clásicos de forma constante y desde unos parámetros desideologizados y estéticamente actuales. Como apunta Huerta Calvo:

Si es cierto que corresponde a las últimas generaciones el mérito de haber sacado a los clásicos de las lecturas reduccionistas de antaño, no lo es menos que nada hubiera sido posible sin el asentamiento de una tradición que, con sus luces y sus sombras, ha ido construyendo la imagen con la cual el teatro clásico ha llegado a nuestros días. La producción teatral del periodo de la Dictadura no puede ningunarse o menospreciarse. Los años 80 no suponen un corte respecto a esta tradición inmediata, sino una nueva actitud. (2006: 26)

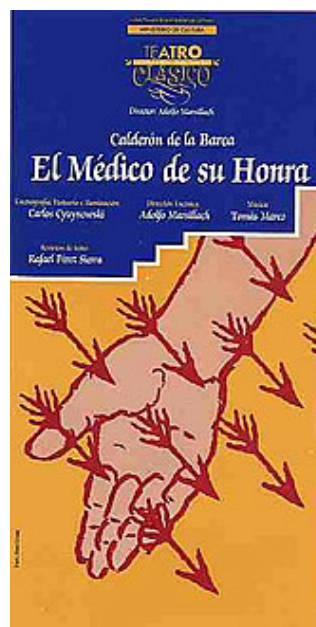
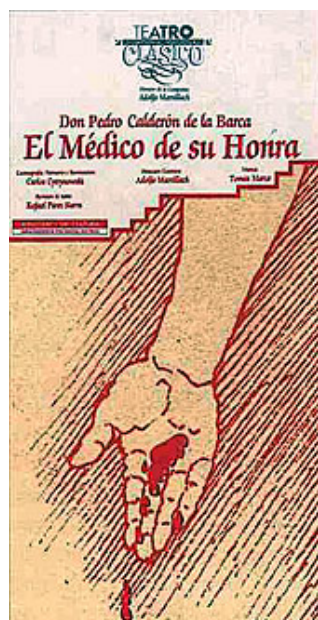
De hecho, el mismo Marsillach había representado teatro clásico con anterioridad a la CNTC. Aunque los mayores laureles de su trayectoria los obtuvo con montajes como el *Tartufo* de Molière (1969), con traducción y adaptación de Enrique Llovet y el propio director en el papel protagonista del devoto hipócrita, el *Marat-Sade* de Peter Weiss, que supuso un escándalo nacional en 1968, o su comprometido y mordaz *Sócrates* de 1972, Marsillach se había responsabilizado de llevar a escena dos títulos casi insólitos en el canon escénico moderno del teatro clásico. En 1965, tras aceptar su nombramiento como director del Teatro Español y en la única temporada que permaneció al frente de este coliseo, Marsillach programó un drama histórico de Lope de Vega cuya desacralizadora puesta en escena desconcertó a la crítica de los sesenta: *Los siete infantes de Lara*. Y, cuando en 1978 Marsillach se encargó de impulsar el recién fundado Centro Dramático Nacional, llevó a las tablas una desconocida comedia de Rojas Zorrilla, *Abre el ojo*, en versión de José Manuel Caballero Bonald.

Las piezas alternativas siempre han interesado a Marsillach, quien reconocía: “Los grandes títulos me producen cierta aprensión. O recelo. O, simplemente, pereza. Los siento excesivamente sagrados —o sacralizados—, intocables, eternos..., de algún modo marmóreos, pétreos, fósiles. En una palabra: lejanos” (1998: 524). Quizá por esta razón, para poner en funcionamiento la maquinaria de recuperación y producción teatral de la CNTC, Marsillach escogió un título poco transitado en la escena moderna y de oscuras resonancias: *El médico de su honra*. Pérez Sierra (1994), asesor literario de la Compañía durante esos años, recuerda cómo se tomó la decisión:

Nos reunimos en casa [de Marsillach] dos o tres personas, no éramos más, ni creo que tuviéramos en aquel momento otro lugar para reunirnos, aparte de nuestros domicilios particulares y todos los cafés de Madrid, y comenzó a hablarnos del proyecto que aparecía como una senda intrincada y peligrosa por la que ya habíamos comenzado a adentrarnos.

—¿Qué recuerdas de *El médico de su honra* de Calderón?— me preguntó Marsillach que marchaba en cabeza.

—No tengo muy reciente su lectura, pero recuerdo una puerta manchada de sangre, señalada con sangre; es una imagen del antiguo testamento.



Carteles de los montajes de *El médico de su honra* de 1986 y de 1994.

El símbolo de la mano ensangrentada apareció, finalmente, en los últimos compases del montaje de Marsillach, cuando el rey Pedro I se detiene ante la puerta de la casa de don Gutierre tras perpetrarse el crimen. Y fue el motivo escogido por Alberto Corazón, diseñador gráfico de la CNTC durante sus diez primeros años de trayectoria, para el cartel que inauguró la imagen identitaria de la Compañía. En 1994, cuando se reestrenó la función con la misma escenografía y distinto elenco de actores, la mano volvió a protagonizar el cartel que publicitó el montaje, aunque en esta ocasión apareció atacada por una lluvia de flechas rojas. Son las flechas que, simbólicamente y según la tradición iconográfica de Cupido, atraviesan los corazones de los enamorados más ardientes y, en el caso de Mencía, traspasan su carne para desangrarla hasta la muerte.

### 3.1.2 Antecedentes: el uxoricidio barroco en las tablas del siglo XX

Tradicionalmente, desde que los románticos alemanes se acercaran a la obra de Calderón para estudiarla y venerarla (arrinconando aquellas piezas que no cuadraban con la imagen del poeta católico y prerromántico por ellos defendida, como es el caso de la que nos

ocupa)<sup>49</sup>, *El médico de su honra* se ha encuadrado dentro de una trilogía en la que también figuran *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra*. Las tres obras narran un caso de uxoricidio y “forman en la mente de lectores y estudiosos una suerte de trilogía que se acoge al rótulo de «dramas de honor», subespecie genérica que para algunos constituye la forma genuina de la tragedia calderoniana” (Pedraza, 2006: 343). Esta trilogía puede ampliarse, en ocasiones, con *El mayor monstruo, los celos*. La repercusión de estos dramas en las tablas modernas ha sido similar, es decir, bastante débil, como a continuación se expone.

Si del último título mencionado no es posible localizar puesta en escena alguna durante el siglo pasado, del drama *A secreto agravio, secreta venganza* queda testimonio de tres montajes distintos a lo largo de los siglos XX y XXI. El primero de ellos data del año 1912, cuando la compañía del director y actor Paco Fuentes estrenó este drama en el Teatro Español basándose en una refundición del texto firmada por el dramaturgo y poeta Tomás Luceño. En el diario *ABC* pudo leerse:

D. Tomás Luceño ha hecho de este drama trágico una esmeradísima y acertada refundición, sin alteraciones fundamentales, sin mancillar la obra, como libremente han osado en otras producciones poco respetuosos autores. Su reconstrucción minuciosa en algunos pasajes, uniéndolos en hábil mosaico, sin que se advierta aparentemente la amalgama, acredita su inteligente labor. (1912: 15)

Aunque, como es sabido, el concepto de respeto al texto original a principios del siglo XX poco se asemeja al actual, debe entenderse que se trató de una refundición menos agresiva que otras del momento. Asimismo, resulta significativo calibrar el valor que poseía para la crítica y, por lo tanto, para el público, una interpretación actoral basada en la grandilocuencia y la sentimentalidad exacerbada: “Paco Fuentes dio a Don Lope de Almeida dramática intensidad, gesto brioso y varonil, y especialmente en el soliloquio revelador de sus celos, un apasionado acento, hondamente, reciamente sentido. Fue aplaudidísimo”.

Ya en 1983, la compañía Teatro Repertorio Español, fundada en 1969 por Gilberto Zaldívar y René Buch, y especializada en representar obras en castellano en la ciudad de Nueva York, recuperó este texto calderoniano en un montaje descrito como “de gran austeridad. El espacio escénico está delimitado por una especie de biombos con

---

<sup>49</sup> El Calderón dibujado por los románticos alemanes ha sido estudiado en profundidad por H. W. Sullivan (1998).

barrotes, entre los que los personajes esperan su turno de intervención (...). Mínima tramoya y sequedad de recursos escénicos” (J. I. G., 1983: 66). Es decir, dentro de una línea escenográfica minimalista, como la empleada por Marsillach para *El médico de su honra*, como si los dramas de honor prescindieran de aditamentos escénicos superfluos ante el cruento desarrollo de los acontecimientos y la desasosegante evolución interna de los protagonistas.

Más recientemente, en 2011, el filólogo Erik Coenen, director de la compañía La Redondilla y autor de la más reciente edición de esta pieza calderoniana (2011), la ha llevado a escena manteniendo el texto prácticamente íntegro. En el dossier de prensa elaborado por La Redondilla, Coenen lanza una oportuna reflexión sobre la forma más adecuada para conectar a los espectadores de hoy con un drama de la honra barroco, sin traicionar la esencia del texto:

¿Cómo representar hoy una tragedia en la que un hombre asesina a su esposa? ¿Una tragedia exquisita en términos dramáticos, pero que se inserta en un sistema de valores caballeresco ajeno a la sociedad de hoy? La solución más fácil sería: convirtiéndola en una obra sobre lo que hoy llamamos violencia de género. Pero tal solución equivaldría a destruir la coherencia interna de la obra, vaciarla de su tragicidad y negar la complejidad humana de la situación en la que los personajes principales se ven envueltos a su pesar. He preferido contar la historia tal como nos la cuenta Calderón y hacer todo lo posible para hacer inteligibles para un público de hoy los dilemas con los que se enfrentan los personajes.

Respecto a *El pintor de su deshonra*, la única representación moderna localizable es la de Eduardo Vasco para la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2008. Mención aparte merece, por traspasar las fronteras españolas, el montaje de Laurence Boswell, director asociado de la Royal Shakespeare Company, titulado *The Painter of Dishonour* y estrenado en 1995, en el teatro que la ilustre compañía inglesa gestiona en la localidad natal de Shakespeare, Stratford-upon-Avon.

Y, ya por último, conviene abordar *El médico de su honra* en la escena del XX. Su primera representación en el siglo pasado corrió a cargo de la compañía de la actriz María Guerrero y su marido Fernando Díaz de Mendoza en el año 1905, para inaugurar la temporada del Teatro Español. Un crítico del diario *ABC*, bajo el seudónimo de Floridor, señaló: “La refundición no ha podido ser más piadosa, pues mantiene todo el original, salvo algunos prudentes cortes. El nuevo colaborador del clásico se ha conducido correctamente en este punto”. Y sigue apuntando reflexivamente: “*El médico de su honra* es comedia muy difícil de exteriorizar y de sentir a través de todo un artificio, y claro es



que por muy grande que sea el empeño, ¿cómo traducir con absoluto acierto caracteres y cosas tan remotas que no conviven hoy en nuestro ambiente?” (1905: 9). Este crítico de 1905 plantea aquí una problemática que no abandonará a los clásicos hasta nuestros días: la de una posible (o no) conexión entre los temas y los personajes del teatro clásico y la vida del espectador actual. ¿Qué procedimientos teatrales pueden acercar la historia de Calderón a nuestra época y nuestro pensamiento? Marsillach pondrá todo su empeño en encontrarlos durante su etapa de director de la CNTC.

Casi cincuenta años después, en 1946, el Teatro Español vuelve a acoger un montaje de esta pieza calderoniana bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena, con una adaptación del calderonista Valbuena Prat y decorados a cargo del célebre escenógrafo Sigfredo Burmann (*Historia de los Teatros Nacionales*, I, 1996: 258). Así recuerda este montaje el propio Luca de Tena:

Yo hice un *Médico de su honra* que estaba todo... eso no lo entendieron, fíjate, quizá era demasiado... es que yo lo monté todo sobre rejas. Queriendo simbolizar lo que era el asfixiante concepto de honra en el siglo barroco, la presión asfixiante que la sociedad hacía sobre estos problemas. Y entonces la reja era el elemento dominante de la escenografía. Era octubre del 46. Podíamos decir que era un expresionismo limitado, temeroso, que procuraba contribuir a la sensación poética de la obra. (Fernández, 2000: 291)

Más allá de estos montajes de María Guerrero y Luca de Tena, y a lo largo de todo el siglo XX, tan solo se documentan las dos puestas en escena de la CNTC que son, en realidad, el mismo espectáculo con diferente elenco. El montaje se estrenó el 17 de abril de 1986 en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires<sup>50</sup> y visitó, seguidamente, diferentes ciudades y escenarios: la ciudad argentina de Córdoba, el Teatro Álvarez Quinterio de Sevilla, el Teatro Principal de Palma de Mallorca, el Convento de los Dominicos almagreño, hasta recalar, el 23 de octubre de 1986, en la sede de la Compañía

---

<sup>50</sup> La CNTC estrenó su primer montaje en Buenos Aires como parte integrante de una gira de teatro español por Iberoamérica organizada y financiada por el INAEM. En esta muestra, además de la CNTC con *El médico de su honra*, participaron tres grupos más: la compañía sevillana La Cuadra, que escenificó el espectáculo *Piel de toro*; la compañía La Plaza, dirigida por José Luis Gómez, que representó *Bodas de sangre* de Lorca; y la compañía de Justo Alonso, con un montaje de *La taberna fantástica* de Sastre. La gira costó cincuenta millones de pesetas y comprendió cincuenta funciones repartidas entre Argentina, Uruguay, Chile y Venezuela (aunque la CNTC únicamente actuó en Argentina). Formaba parte del plan estratégico que, desde 1984, había puesta en marcha el director general del INAEM, José Manuel Garrido, para exhibir el teatro español fuera de las fronteras nacionales (García Garzón: 1986). Asimismo, el estreno de la obra de Calderón enlazaba con la histórica tradición instituida por las compañías españolas —como la de María Guerrero, impulsora de la creación del Teatro Cervantes de Buenos Aires— de estrenar los montajes en gira por América antes de presentarlos en España.

en Madrid. Con posterioridad, su gira internacional se ampliaría a las ciudades mexicanas de Monterrey y Villahermosa, y a la alemana Bamberg. En 1994 se recupera el espectáculo para conmemorar el vigésimo montaje de la Compañía y se exhibe en una gira de ámbito nacional: Bilbao, Santander, Barcelona, Almagro, Logroño, Toledo y Sevilla.

Ya en 2007, la compañía Algarabía Teatro, bajo la dirección de Isidro Rodríguez Gallardo, montará de nuevo *El médico de su honra*. Y, finalmente, en 2012, Teatro Corsario, la veterana compañía privada especializada en teatro clásico español, la pondrá en pie de nuevo. El título se escoge para celebrar los treinta años de trayectoria de la compañía Teatro Corsario y es el primer montaje del repertorio clásico no dirigido por Fernando Urdiales, líder histórico del colectivo, fallecido en 2010. Este trabajo firmado por Jesús Peña pretende “transmitir con claridad y con austera belleza” el texto de Calderón, pues “nada debe distraer al espectador de cuanto se expresa por boca de los actores y del significado de sus acciones. En definitiva, la compañía Teatro Corsario ha apostado por lo esencial”, según se indica en el *dossier* de prensa de *El médico de su honra*. La esencialidad se traduce en la sobriedad escenográfica del montaje de Corsario, que bebe claramente del de Marsillach en la ausencia de elementos escénicos superfluos y en la relevancia otorgada a la interpretación actoral, así como en detalles concretos: el uso de banquetas de madera o la recreación del jardín de Mencía mediante cojines y sábanas en el centro del escenario.

Sorprende, por otro lado, la notable presencia del drama calderoniano sobre las tablas inglesas durante las últimas décadas. Hasta seis montajes distintos se presentaron en el Reino Unido entre 1987 y 1998<sup>51</sup>. Todo hace pensar que la recuperación del título por parte de Marsillach para prender la mecha teatral de la Compañía lo colocó en la órbita teatral contemporánea y provocó el interés de los directores extranjeros, seguramente atraídos por una historia dramática con altas dosis de truculencia y fría crueldad. De este modo, se comprueba que, de entre los llamados “dramas de honor” de Calderón, *El médico de su honra* es el que ha tenido un mayor impacto a nivel espectacular, dado el número de puestas en escena nacionales y extranjeras que ha protagonizado en los últimos

---

<sup>51</sup> Recojo una referencia sucinta de estos espectáculos: Chischester Festival Youth Theatre (1987); The Drama Centre of London (1988); Southend Shakespeare Company (1989); Cheek by Jowl, con la dirección de Lindsay Posner (1989); Questors Theatre, con la dirección de Peter Field (1992); Southwark Playhouse, con la dirección de Judith Roberts (1998). Habría que añadir una séptima producción en los Estados Unidos, la de la University of Wisconsin (Milwaukee) para el Festival de Drama Español Siglo de Oro de Chamizal, a cargo del director Isaac Benabu (1997).

treinta años. En este caso y respecto a otras obras áureas de similar temática, el hecho de haberse convertido en un título avalado por el doble sello “CNTC-Marsillach” ha aumentado sus posibilidades de regreso a las tablas.

### 3.1.3. Exégesis del texto: los límites de una obra “repugnante y atractiva”

Éste es un espectáculo intrigante y feo. Es de una fealdad de esas que a veces pueden ser atractivas. Por la irregularidad de rasgos, por la intriga misma de por qué es así pudiendo ser mejor de cualquier otra manera: por el morbo. Coincide así, quizá casualmente, con la obra misma de Calderón, tan repugnante y atractiva, con su horror frío y su infierno cínico. (Haro Tecglen, 1986)

Cuando Adolfo Marsillach leyó la crítica publicada en el diario *El País* por su amigo Eduardo Haro Tecglen sobre el espectáculo inaugural de la Compañía, tal como recuerda Rafael Pérez Sierra en nuestra entrevista<sup>52</sup> o rememora el propio director en sus memorias, deseó no haber tomado las riendas de un proyecto tan esquivo y cuestionable<sup>53</sup>.

La sucesión de críticas negativas durante los primeros pasos de la trayectoria de la CNTC<sup>54</sup> responde a una pluralidad de causas: la inexistencia de una forma consensuada de interpretar (y escuchar) el verso; la fuerza de los populares tópicos sobre el tedio que provocan y el conservadurismo que acarrearán los clásicos hispánicos; la propia controvertida y ególatra personalidad de Marsillach, en permanente desafección con diversos miembros del ámbito teatral español; la novedad de un proyecto subvencionado con dinero público y protegido por el INAEM en un contexto de dificultades económicas para el teatro privado; lo vanguardista de la puesta en escena de Carlos Cytrynowski, difícil de digerir por el sector más tradicional de la crítica, todavía inclinado a asimilar los textos de Lope y Calderón con escenografías historicistas decimonónicas. A todas estas importantes causas

---

<sup>52</sup> Véase el epígrafe 4.1. de esta tesis.

<sup>53</sup> Según Marsillach rememora en su autobiografía, “el «palo» de Eduardo —no fue el único, debo ser honesto— nos hizo mucho daño. Tanto que, a la mañana siguiente de aparecer las críticas, me presenté en el despacho de José Manuel Garrido y le ofrecí mi dimisión. Por los motivos que fueran —¿seguridad en mi talento?, ¿rechazo a admitir su propio error?—, no la aceptó. Continuamos con el plan previsto y el barco de la compañía, aunque ligeramente «tocado», siguió navegando.” (Marsillach, 1998: 459)

<sup>54</sup> Roberto Alonso Cuenca, director adjunto de la CNTC en su primera etapa, recuerda con amargura la acogida que la crítica madrileña brindó al espectáculo inaugural de la Compañía: “Se trató a la Compañía, por lo general, de manera despiadada. No sólo pusieron cual «chupa de dómene» la elección del texto, sino también la puesta en escena, los actores, los decorados y el vestuario. Se produjo un encono tan desmedido en algunas voces, que daba la impresión de que se deseaba que el proyecto de una compañía nacional dedicada en cuerpo y alma a nuestro teatro clásico sucumbiese en el momento mismo de nacer, que no se produjese el alumbramiento o que fracasara irremediabilmente.” (2002: 412)

hay que añadir la elección de un título difícil y polémico de Calderón. Con todo, resulta completamente lógica y previsible la destemplada acogida que obtuvo este montaje. En este sentido, Fernanda Andura Varela apunta:

En el programa editado con motivo de este estreno, Marsillach escribía: “Seremos atacados por todas partes: por los esclavos de la métrica, los místicos de la fonética, los puristas de los textos, los ortodoxos del clasicismo... No importa, nuestro deber es colocar esa incómoda primera piedra, si no necesaria, al menos deseable”. El director se adelantaba así a las posteriores reacciones, tremendamente agresivas por parte de un sector de la crítica, de los estudiosos y de la propia profesión. La polémica surgida a raíz de este primer estreno fue hasta cierto punto comprensible aunque probablemente injusta. Pero el resultado de la misma fue positivo: se volvía hablar con pasión de los clásicos. (2000: 147)

Cabría rastrear las razones que impulsaron a Marsillach a escoger esta obra entre todas las posibles del repertorio clásico español. El diario *El País* recoge esta información en una noticia sobre el estreno de la obra en 1986: “Adolfo Marsillach manifestó que no había escogido este drama sevillano por ningún motivo en especial, sino porque ya desde el tiempo en que dirigía el Centro Dramático deseaba montar esta obra, que siendo «extraordinaria», en su opinión, «misteriosamente ha sido representada muy poco»” (García, 1986). Pero merece la pena recuperar las palabras del propio Marsillach doce años después, cuando publica su autobiografía *Tan lejos, tan cerca* y rememora así su decisión de iniciar los primeros pasos de la Compañía con este drama:

La elección del primer texto era fundamental. ¿Por qué me decidí por *El médico de su honra*? Cuando me hacen una pregunta de este tipo —me la hicieron entonces y la repiten cada vez que monto un espectáculo— no sé cómo responder. Elegir es un acto de amor y el amor no tiene explicación razonable. (...) Mucha gente sospecha que los directores buscamos obras que permitan “lucirnos”. No es mi caso. (...) Lo que pretendo es contar una historia en que me sienta implicado: a favor o en contra, pero que no me deje indiferente. Y lo que Calderón plantea en su drama —¿o tragedia?— me fascinaba. En *El médico de su honra* un hombre asesina a su mujer por el “qué dirán”: la quiere, no está seguro de que le engañe y, sin embargo, la mata: porque los demás sospechan, porque murmuran, porque recelan. Este hombre sufre, pero cumple con la injusticia de una ley que obliga a morir a un inocente. ¿A cambio de qué?: pues de que el orden —hipócrita— sea restablecido y la mancha de la suposición no se extienda, y para que, como diríamos, la “alarma social” cese. ¿No es ésta una barbaridad moderna y actual? Soplan vientos de deshonor sobre los políticos, los jueces y los periodistas de nuestro país. ¿Realmente el argumento de la obra de Calderón es un tema “antiguo” que en nada nos concierne? Ah, pero, claro, se aborda un asunto tabú: una materia dramática que nos conduce a la Inquisición, a la Leyenda Negra, a Alfonso X y sus Partidas y a la naturaleza terrible de un pueblo que canta “la maté porque era mía” y se va a la taberna a beberse unos vinos para celebrarlo. (1998: 450)

Los argumentos de Marsillach, siempre efectivos para arrastrar consigo al lector y contruidos desde un perfecto dominio de la retórica, se sostienen sobre una idea básica: la injusticia, la violencia, la maledicencia y la hipocresía, presentes en el argumento de *El médico de su honra*, son elementos nefastamente definitorios de la evolución histórica y del carácter actual del pueblo español. Es por eso que esta pieza de Calderón guarda una relación directa con nuestra época y su recuperación para la escena está plenamente justificada. Marsillach prosigue en su razonamiento:

Según algunos, no fue una buena forma de arrancar para una compañía que se había institucionalizado (...) con el fin de conseguir “la recuperación, conservación y revisión (...) de los textos teatrales de todas las épocas (...) procedentes del patrimonio teatral español y universal”. ¿Son el honor y la honra, con las consecuencias de su enfermiza exaltación, conceptos de nuestro patrimonio teatral que debemos recuperar, conservar y revisar? ¿O más nos valdría —como dijo un refinado crítico (...)— olvidarse de esas enojosas cuestiones? De acuerdo con esta última hipótesis, habría un Calderón católico y patriótico a glorificar; y otro cruel y atroz a olvidar: una postura, a mi entender, claramente reaccionaria. Entre otras razones porque no sabemos qué opinaba Calderón sobre el crimen de don Gutierre, el protagonista de *El médico de su honra*: ¿lo absolvía o lo condenaba? Algunos ensayistas sostienen que el autor está de acuerdo con el asesino, pero otros piensan justamente lo contrario y aventuran que el horror de la esposa desangrada es la denuncia de un código intolerable. (1998: 450-451)

Precisamente, esta falta de consenso a la hora de interpretar el texto de Calderón y de identificar en el espíritu del dramaturgo una condena o una defensa acerca del exacerbado código del honor barroco y sus sanguinarias consecuencias constituye la piedra angular del montaje de Marsillach, como más adelante se observará. No en vano, la ambigüedad interpretativa de *El médico de su honra* ha suscitado un profundo e inagotable debate en el ámbito académico especializado. Tras *La vida es sueño*, esta obra de Calderón es, con toda probabilidad, la que ha generado una mayor bibliografía crítica, amén de una tradición de análisis desde la perspectiva moral que llega hasta la actualidad.

Las más recientes ediciones del texto calderoniano a cargo de Ana Armendáriz (2007) y Jesús Pérez Magallón (2012) realizan un exhaustivo recorrido a través de la exégesis de este texto a lo largo de las diferentes épocas. La compilación de las múltiples opiniones autorizadas que se han vertido sobre *El médico de su honra* realizada tanto por Armendáriz como por Pérez Magallón —más centrado este último en la crítica anglosajona del siglo XX— pone de relieve, precisamente, la inexistencia de algún tipo de acuerdo en torno a la tesis ideológica que defiende la obra, en los casos que se admite la existencia de una supuesta tesis. Es más, se evidencia hasta qué punto ha obsesionado a la

crítica lanzar hipótesis sobre la postura de Calderón acerca del uxoricidio y las leyes del honor que lo sustentan.

Armendáriz constata la “pluralidad interpretativa” que ha suscitado la obra, su capacidad para horrorizar y fascinar a la vez, y “las variadas y divergentes lecturas que ha recibido, con las que se ha querido tratar de comprender con qué propósito la escribió Calderón”. Porque, hasta nuestros días,

la recepción de *El médico* se ha caracterizado por haber implicado moralmente al propio dramaturgo en el sostenimiento y defensa del caso de asesinato planteado en la comedia y del código de honor imperante (dramaturgo conservador), o, por el contrario, en el ataque y crítica a esos hechos y ese sistema que los ampara (dramaturgo progresista)<sup>55</sup>. (2007: 19)

Si hubiera que sintetizar las múltiples tendencias exegéticas de *El médico de su honra* a lo largo del siglo XX, siguiendo a Marc Vitse (2002), tres serían las líneas interpretativas fundamentales: histórico-política o social, estética y ética. La primera línea es la más antigua —nace con la aseveración de Bances Candamo (1690) sobre el benéfico efecto disuasorio que sobre las espectadoras adúlteras tenían los dramas de la honra— y trata de determinar el mimetismo entre vida y teatro. Hasta la década de los años 50 del siglo pasado, existía un común denominador a la hora de explicar la inmoralidad de esta historia calderoniana: el autor se limitó a reflejar la ideología de su tiempo y a presentar unos valores aceptados por el público áureo. El drama funciona, así, como un reflejo fidedigno de la época en que vivió el escritor. Sin embargo, esta justificación histórica entraña el grave peligro de acabar percibiendo a Calderón como un emblema exclusivo del Siglo de Oro y a *El médico de su honra* como un mero documento de época alejado de cualquier vínculo con lo contemporáneo.

Las corrientes críticas posteriores, desarrolladas a partir de la segunda parte del XX, se han esforzado en desunir a Calderón de su siglo mediante dos tipos de justificaciones a la inmoralidad del texto: la estética y la ética, es decir, las dos líneas interpretativas que todavía no se han expuesto aquí.

---

<sup>55</sup> Ruiz Ramón (1983) habla de la nefasta recepción de un Calderón “de derechas o de izquierdas”, conservador o progresista en función de la ideología del crítico que se acerque a su obra, variante interpretativa dominante en la crítica del XIX y extendida hasta nuestros días.

Según la justificación estética —con partidarios como Valera o Clarín desde el siglo XIX—, Calderón presenta un caso tan violento y cruel de uxoricidio porque explota genialmente, con auténtica maestría y dominio artístico, las vetas del género de la tragedia con el objetivo de provocar la admiración y el espanto entre el público. Según la justificación ética, en cambio, Calderón escribe esta cruda historia, precisamente, para condenar los abusos de las venganzas maritales y lo absurdo de una honra conyugal llevada al extremo.

Pese a que la justificación estética sitúa a Calderón, gracias a su talentoso cumplimiento de las leyes universales de la tragedia, dentro de una validez artística atemporal, esta separación extrema de Calderón y de su siglo puede conducir a interpretaciones puramente formalistas o estructuralistas, es decir, a contemplar la obra literaria desde una falsa ahistoricidad. Con todo, también la justificación ética conlleva sus peligros: si se conviene en que Calderón expresa su aversión hacia el proceder criminal de Gutierre a través de ciertos parlamentos ambiguos de los personajes (suele señalarse al gracioso Coquín como su vocero), el autor queda libre de la acusación de respaldar el código del honor, pero la culpabilidad moral se traslada a Gutierre, lo que comporta la condena del personaje y deja irresoluto el problema ético de la obra.

No obstante, desde mediados de los años sesenta ha ido ganando fuerza una cuarta vertiente interpretativa que entiende la obra como un estudio antropológico de validez universal. Este planteamiento cuestiona que el verdadero tema de la comedia sea el honor y sostiene que la obra indaga en aspectos humanos tales como la soledad del hombre, sus miedos, deseos, debilidades y limitaciones, su insuficiente capacidad cognitiva, su búsqueda de la dignidad o la imposibilidad de mantener una identidad individual en una sociedad alienada y codificada.

Dentro de esta línea crítica, merece la pena destacar la opinión de Ángel García Gómez y su llamada de atención sobre el gran tema que el investigador detecta en el argumento de *El médico de su honra*: la incomunicación entre las personas, independientemente de la época histórica que compartan.

El honor no es el tema de estas obras: es sí parte de su significante y de su sintaxis, pero no el elemento más profundo de su significado y de su semántica. Si somos capaces de superar esta barrera interpretativa, veremos cómo el corazón de estos dramas se mueve a un ritmo muy distinto. Lo que su latido nos comunica es un sentido triste y trágico de la vida. El ser humano se nos revela como víctima al

mismo tiempo que artífice de su destino. Circunscrito desde su primer aliento por coordenadas ideológicas y valores de naturaleza y hechura socio-históricas, llegará a confabularse con ellas, imposibilitándose así para la realización de su auténtica humanidad en comunicación abierta con la verdad, consigo mismo, y con los otros. Este esquema dramático no se desliga, por supuesto, de su concreta circunstancia histórica, y puede decirnos mucho sobre la inquietud con que el dramaturgo contemplaba una sociedad donde la comunicación interpersonal se veía constreñida por cortapisas de varia índole. Pero el esquema, sin negarlas ni excluirlas, trasciende estas consideraciones de tipo socio-histórico, y al escudriñar en la condición humana nos invita a hacer un rastreo analógico por las aguas de nuestro mundo y circunstancia. (García Gómez, 1988: 25)

Aunque es posible considerar que esta corriente crítica “relega en demasía la temática del honor y descontextualiza la pieza de las coordenadas espacio-temporales que la vieron nacer” (Armendáriz, 2007: 95), no puede obviarse su capacidad para ampliar los sentidos de la obra posibilitando así su pervivencia gracias a una serie de valores atemporales y universales, valores artísticos y humanos que no están reñidos con las posibilidades interpretativas de índole histórico-social.

Para quienes se ciñen a esta última corriente hermenéutica, resulta fundamental investigar —mediante la consulta de documentos legislativos de la época— la relación entre la ley del honor representada en escena y la que afectaba realmente a los hombres y mujeres del Barroco en su vida cotidiana. ¿Cuánto hay de estilización literaria en la temática del honor y cuánto de reflejo de una supuesta sociedad violenta habituada al castigo brutal de los adúlteros, a los uxoricidios y a la aplicación rigurosa de una ley de la honra que solo afectaba de forma real al estamento aristocrático? Desde que Américo Castro (1916) equiparó la doctrina del honor del teatro con la de vida, la filología ha ido matizando la supuesta relación mimética entre la escena y la sociedad.

Así, más allá del grado de vinculación histórica o social y de las investigaciones en este sentido realizadas por José Antonio Maravall (1975) o Díez Borque (1976), el tema del honor en el teatro áureo español ha sido estudiado por sus potentes posibilidades como móvil de la acción dramática. Unas posibilidades intrínsecamente teatrales que se relacionan con la teoría —anticipada a la moderna Estética de la Recepción— de Lope de Vega en su *Arte nuevo*: “Los casos de honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente” (vv. 327-328). Desde esta perspectiva, las historias de asesinatos de mujeres a manos de sus maridos, deshonorados o no, funcionan como relatos hiperbólicos que buscan atraer y conmocionar al auditorio. El honor se convierte, así, en un tema convencional en la dramaturgia barroca porque, “más que ingrediente ideológico, es un eficaz motivo de



conflicto: su relación conflictiva con el amor (otro de los grandes temas de la comedia) y con la lealtad (al amigo, al señor, al rey) permite la económica organización de potentes enfrentamientos y dilemas de gran capacidad para cumplir el perseguido *movere*" (Arellano, 1995: 126). Los partidarios de esta visión formalista del honor aducen a su favor la pluralidad contradictoria de tratamientos que el mismo Calderón otorga a este tema según el marco genérico en el que se ubica, desde la tragedia al entremés, pasando por la comedia<sup>56</sup>. No obstante, cabe preguntarse por la causa del rotundo éxito de la honra como móvil de la acción dramática: si el tema triunfa tanto entre los espectadores del corral de comedias, si logra conmoverlos profundamente, ¿no será porque se trata de una cuestión social que les preocupa y afecta en su día a día? Se produce un regreso, por tanto, al punto de vista histórico.

Los acercamientos al concepto del honor desde la óptica socio-histórica o desde la puramente literaria parecen complementarios y, además, no invalidan una perspectiva de análisis desde las relaciones humanas. En concreto, desde las relaciones entre el hombre y la mujer. Cesáreo Bandera lanza una interrogación que funciona como una propuesta de relectura de *El médico de su honra* y del resto de los denominados dramas del honor: "¿Quién puede dudar que la tan traída y llevada "ley del honor" calderoniana no sea otra cosa que la "ley" de los celos, aunque la crítica por lo general no haya sabido verlo así?" (1975: 202). En esta línea insiste Mario Trubiano, que observa cómo Gutierre pasa de los celos de amor a los de honor para justificar su sentimiento de víctima de una ley y, de este modo, poder ejecutarla sin complejos: "Lo que en efecto está haciendo es sirviéndose de la ley del honor para ocultar (que no limpiar) su verdadera deshonra, la dolorosa, si convencional, deshonra personal" (1990: 436). Gutierre se aferra a la ley del honor para encubrir su vergüenza íntima (los celos, vistos como una tara de su personalidad) así como para justificar su homicidio. De ahí que la calificación de "tragedia de celos" sea idónea para esta obra, puesto que

---

<sup>56</sup> La misma CNTC ha demostrado sobre las tablas cuán diferente tratamiento requiere la temática de la honra según el género de la pieza. El año 2011, Pilar Valenciano dirigió el entremés *Los degollados* de Calderón dentro del espectáculo *Entremeses barrocos*, y así planteó su personal lectura: Zoquete, tan bruto como tierno, perdona la vida a su mujer Olalla y al amante de esta, tras haberlos encontrado en pleno acto sexual en su propia casa. En el montaje, los protagonistas de clase baja se transforman en rockeros desmelenados, miembros de una tribu urbana con sus propios códigos de honor. Códigos que admiten, no obstante, una disparatada (pero humanísima) conmiseración hacia los pecadores. Mientras los nobles acuchillan a sus inocentes esposas, los chulos de la calle demuestran que una moral más laxa y una actitud tolerante evitan muertes innecesarias.

el impulso a defender su honra no es el primer movimiento del ánimo en el héroe, sino lo que cree o siente amor traicionado, amor roto, celos de amor porque hay un rival. El sufrimiento de don Gutierre no pertenece exclusivamente a la esfera del agravio de honor; hay algo mucho más afectivo y sentimental que solo puede relacionarse con el amor. (Pérez Magallón, 2012: 77)

Con el amor. Con un amor que el patriarcado ha confundido tradicionalmente con la posesión de la mujer. La gran mayoría de lecturas que la crítica ha realizado sobre *El médico de su honra*, independientemente de su nivel de transgresión o modernidad, se han realizado desde un punto de vista masculino<sup>57</sup> que obvia las motivaciones de género que estimulan el crimen de Gutierre y permanecen camufladas bajo las leyes del honor conyugal (¿qué son esas leyes sino el célebre y siniestro dicho popular “la maté porque era mía” amparado por el derecho legal?<sup>58</sup>). Gutierre se siente desbordado en su condición de hombre “propietario” de una mujer que desea sexualmente y es deseada por otro hombre el cual, además, es un superior en la jerarquía social.

El poder sexual y social del infante Enrique supera a un Gutierre que necesita dar salida a su rabia ante lo que percibe como un ataque a su hombría. Un ser inseguro y suspicaz —las sospechas que pusieron fin a su cortejo de Leonor son la mejor prueba de su carácter receloso— que toma como base cierta de la culpabilidad de Mencía varios indicios discutibles y se apoya en la retórica de los silogismos para justificar lo injustificable: el asesinato. “Hombres como yo / no ven; basta que imaginen...”: a Gutierre no le interesa en ningún momento averiguar *de facto* si Mencía y el infante han tenido relaciones sexuales —en esto encaja la incomunicación entre los cónyuges apuntada por parte de la crítica como posible causa del crimen—, porque el simple hecho de que uno de los dos (o los dos) lo haya ansiado, ya es suficiente para que Gutierre se sienta vulnerado en su condición de macho. Y si se apresta a borrar con sangre la posible mancha en su “honor” no es solo por la opinión social, sino, más bien, por la tortura que supone para su espíritu la simple idea de una Mencía haciendo uso de su libre albedrío, porque los celos y la desconfianza lo transforman en un individuo débil capaz de matar para liberarse de sus fantasmas. Pero esta es, únicamente, otra posible interpretación que puede añadirse

---

<sup>57</sup> Los trabajos de María Mercedes Carrión (2003 y 2008) y Georgina Dopico Black (2001) destacan como los únicos acercamientos desde una óptica feminista.

<sup>58</sup> El jurisconsulto Antonio de la Peña incluye en su *Tratado muy productivo, útil y necesario de los jueces y orden de los juicios y penas criminales* (1571), una descripción de los usos de la época: “Lo que oy se guarda es que la muger y el adúltero, después de traídos por las calles públicas acostumbradas, son llevados al lugar de la execución de la justicia diputado, y allí se entregan al marido con sus bienes para que dellos haga lo que quisiere.” (Sánchez, 1917: 293)

al inagotable caudal que brota de *El médico de su honra*. Una lectura que se quiere compatible con la que expone Pérez Magallón:

Lo que ha hecho Calderón en *El médico de su honra* es explorar los límites a que conducen los celos cuando se encubren bajo las leyes del honor, ejemplificado en un caso particular (...). Pero también es experimentación de posibilidades dramáticas que en nada comprometen al autor como convicto y confeso de las opiniones de sus personajes y, todavía menos, de sus actos criminales. El texto en sí no responde (ni puede) a la pregunta de si Calderón apoyaba los criterios de Gutierre. Nosotros tenemos que llegar a esa respuesta. Pero eso no modificará un ápice lo que nos ofrece la tragedia en la escena. Tal vez tranquilice nuestra conciencia, pero nada más. Lo que sí nos dice el texto (y su representación) es algo sobre ese crimen, no sobre el honor en sí; es algo sobre la tragedia del sujeto empujado por su educación y por su libertad a sufrir unos celos brutalmente dolorosos y a tomar una decisión brutalmente dolorosa en contra de su amor y, por tanto, de su vida; decisión horrible que le permite cumplir con su deber y reafirmar su identidad (individual [cabe añadir "masculina"] por social). Lo que se cuestiona no es el honor, en realidad no se cuestiona nada. Lo que se expone desnudamente son las extremas situaciones que colocan al personaje ante opciones imposibles: el asesinato o la vergüenza, el sufrimiento insoportable o la vida también insufrible.

En realidad, indagar la postura de Calderón respecto a su drama, identificar su crítica o su apoyo a la acción brutal del protagonista, resulta un callejón sin salida: la obra parece estar calculada para que nunca se llegue a una conclusión definitiva. Precisamente, en esa ambigüedad, en el distanciamiento y la indeterminación ética con la que Calderón plantea la trama de *El médico de su honra*, reside la clave de la fascinación que genera, la razón por la que todavía hoy resulta perturbadoramente atractiva. Consciente de estas especiales características de la pieza, el director Adolfo Marsillach, como el dramaturgo Calderón, toma distancia y se sitúa en una fría asepsia para presentar en escena el "caso" de Gutierre. El lector o el espectador, se pregunta, impresionado ante los hechos, por quién debe tomar partido, qué debe creer. Pero ni el texto ni el espectáculo le ofrecen una referencia tranquilizadora. En este desasosiego incómodo, la mente del receptor formula una serie de preguntas que hacen de *El médico de su honra* un clásico intemporal: "¿Por qué la mata? ¿Solo por el «qué dirán»? ¿Está enfermo, está loco? ¿Él es la víctima de un sistema inhumano? ¿Y ella? ¿Lo son ambos? ¿Dónde se sitúa el autor, el director? ¿Dónde nos situamos nosotros? ¿Está mi ética personal a la altura para juzgar este caso?". La puesta en escena de Marsillach tiene la virtud de trasladar a las tablas la posición enigmática de Calderón respecto a su tragedia y a sus personajes. Fascina y subyuga al espectador igual que al lector lo hace el drama. Y lo sitúa frente a frente con su propia moral, porque

sólo al espectador corresponde “buscar la salida” en su propio espacio histórico, o, al menos, tomar conciencia de la necesidad de buscarla. La misión del dramaturgo [y del director, añadimos nosotros] es provocar la interrogación, invitar a la búsqueda de relaciones entre el espacio dramático creado y el espacio histórico dado, comprometer al ejercicio de la interpretación. Su oficio no es curar, sino mostrar la enfermedad. Que el espectador decida cuál es la medicina y cuál el tratamiento. (Ruiz Ramón, 1978: 69-70)

### 3.1.4. Recepción: el peso de tópicos y prejuicios entre la crítica

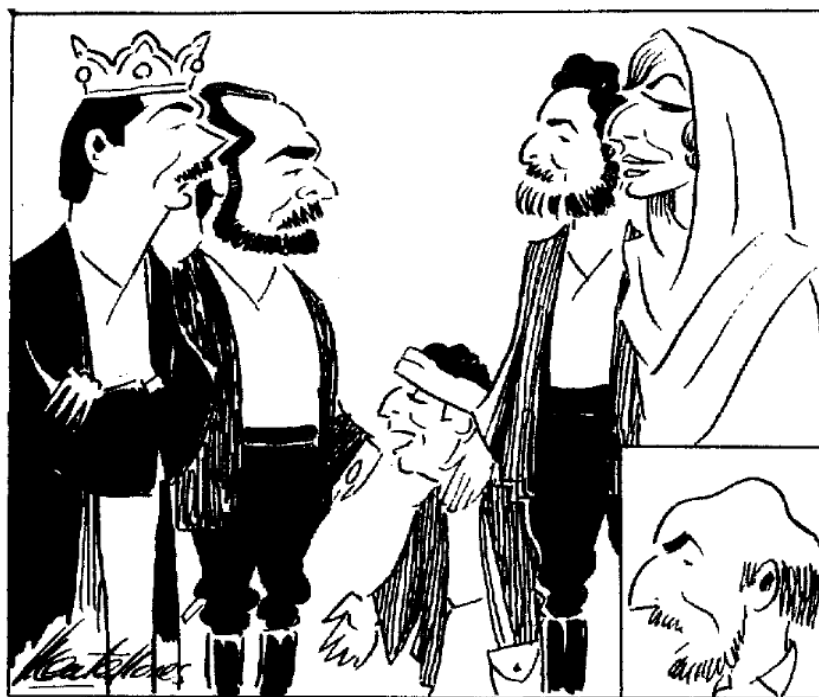
La agencia de noticias EFE lanzó un teletipo que el diario *La Vanguardia*, el día siguiente al estreno de *El médico de su honra* en la capital manchega del teatro, reprodujo bajo el titular “La Compañía de Teatro Clásico no agradó en Almagro”. La nota de prensa decía así:

La CNTC, que dirige Adolfo Marsillach, debutó la noche del viernes en el IX Festival Internacional que se celebra en Almagro con la obra *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, sin conseguir agradar al público asistente. El público abarrotó el aforo del claustro de los Dominicos de Almagro, donde se efectuó la representación, y el cartel de “no hay entradas” se colgó por primera vez en las taquillas. (...) Sin embargo, no consiguió agradar al público que asistió a la representación de Almagro, pese al esfuerzo notable de Marsillach en la dirección, de Pérez Sierra en la revisión del texto, de Tomás Marco en la música y de Carlos Cytrynowski en la escenografía, vestuarios e iluminación. Tan sólo las aportaciones innovadoras de estos especialistas, junto a la actuación de José Luis Pellicena, que en algunos momentos movió al público al aplauso, rompieron el silencio tedioso con el que acabó la representación. (*La Vanguardia*, 1986)

Previamente, durante el mes de agosto, la obra se había podido ver en el Teatro Principal de Palma de Mallorca. La prensa regional recogió de este modo la impresión general del público ante este montaje:

Es un espectáculo que se hace largo y, a ratos, hasta tedioso. Se diría que la huida de lo museístico preconizada por Marsillach no se ha conseguido por completo. (...) Hay que partir de que en la escuela nos enseñaron, más que a amar a los clásicos, a odiarlos a muerte. En el espectador de a pie hay una consciencia subterránea —y a veces no tan subterránea— de que el verso de Calderón, de Lope o Tirso es, en el mejor de los casos, un eficaz remedio contra el insomnio. (...) Y resulta que la barrera no se salta, que el ritmo siempre artificial del verso sigue impidiéndole al espectador conectar con el esfuerzo interno de los actores. (F. R., 1986)

Con mayor suavidad, pero recalcando la idea de que esta obra difícilmente puede conectar con el público actual, el periodista Sebastián García (1986) sostuvo que, “en suma, la obra se hace llevadera gracias a un tratamiento estudiado y profesional, aunque los dramas calderonianos no sean precisamente lo más atractivo para el teatro de hoy”.



Caricatura que acompañaba la crítica teatral del montaje de *El médico de su honra* de 1986 publicada en el *ABC* de Sevilla por Martínez Velasco (1986). De izquierda a derecha los actores Vicente Cuesta, Ángel de Andrés, Francisco Portes, José Luis Pellicena y Marisa de Leza. En el recuadro inferior, Marsillach.

De estas reseñas se desprende la antipatía que flotaba entre los espectadores ante esta propuesta escénica. También resulta sencillo colegir que la hostilidad o el conflicto tenía sus causas, más que en la profesionalidad del trabajo de Marsillach y su equipo, en la etiqueta de tedioso y conservador que arrastraba el teatro clásico español para los espectadores de mediados de los ochenta. Estos tres fragmentos de la prensa de 1986 revelan hasta qué punto la sociedad española se sentía desconectada de los clásicos y extraviada ante ellos<sup>59</sup>. Fernando Fernán Gómez, en sus memorias *El tiempo amarillo* (1998: 448), ironizaba sobre cómo esta animadversión del público común hacia el teatro áureo “les viene a unos de no haber ido al colegio y no haberse enterado en qué consiste y otros de sí haber ido y sí haberse enterado”. No obstante, el cliché de “aburrido” y “carca” que ha arrastrado el teatro clásico español durante largas décadas del siglo XX ha sido

<sup>59</sup> No solo el público general manifestaba su extrañamiento ante el teatro barroco. En consonancia con la sociedad del momento, parte del gremio de los actores sentía cierto desapego a trabajar con textos anticuados en montajes de cartón piedra, según rezaba el tópico de la profesión. El mismo Marsillach recuerda que, durante los primeros años de la CNTC, “un actor justificó su negativa a contratarse con nosotros porque «no quería pasarse un año con la espada al cinto». En el fondo esta frase era algo más que una tontería. Estaba indicando el prejuicio que muchos de nuestros intérpretes tenían respecto a los clásicos: decorados ilustrativos, recitaciones enfáticas, gesticulación ampulosa, público rancio y, efectivamente, espadas al cinto.” (Marsillach, 1998: 450).

limado en los últimos lustros gracias, en gran parte, a la maniobra de aproximación al espectador común llevada a cabo por la CNTC. Como recuerda César Oliva,

el público no quería demasiados clásicos, pues significaban algo elitista, difícil de entender por estar hablados en verso, duros en una palabra. En los teatros de los años setenta e incluso ochenta, los clásicos eran para fechas especiales y selectas. No para todos los días. Lo contrario que ahora. (2011: 9)

Oliva prosigue constatando la aceptación general de los clásicos por parte del mundo teatral y los espectadores contemporáneos: “Las compañías corrientes, las nunca del todo consolidadas, saben que ofrecer un buen Lope, o un Calderón, y no digo nada de un Shakespeare, tiene cubierto el seguro de riesgo. Siempre habrá público”.

Otro tópico que se plasmó en los artículos dedicados al primer montaje de la CNTC fue el de la imprescindible interpretación actoral del teatro barroco español en línea con el modelo romántico. De hecho, la crítica —y, según se desprende de las referencias a los aplausos, también el público— coincidió en salvar y reivindicar un único elemento del montaje: la interpretación de José Luis Pellicena frente a la de la mayoría de actores del reparto. Pellicena se había formado junto al director José Tamayo dentro de una escuela lírico-romántica de interpretación de los clásicos en escena<sup>60</sup>. Y si Francisco Portes (Coquín) y Vicente Cuesta (el rey Pedro) se salvan de la quema general es, precisamente, porque ambos también son epígonos de esta escuela del verso grandilocuente. En la prensa se leyeron comentarios como los siguientes:

Como dijo Marsillach, se busca un estilo determinado que, evidentemente, está todavía en una primera fase, a tenor de lo visto la pasada noche. (...) Existen descompensaciones reseñables y muy significativas, como pueden ser las enormes diferencias cualitativas existentes entre los actores que componen el reparto. Pellicena, por ejemplo, sobresale con diferencia del resto del elenco. Y no sólo con los secundarios, sino con quienes deberían darle réplica interpretativa para que de la obra brote la fuerza que contiene, con lo cual en la mayoría de ocasiones el duelo histriónico se decanta con fragancia a favor de éste, que además culmina su actuación con un monólogo que desató la más fervorosa salva de aplausos de la noche, con todo merecimiento. (P. M. R., 1986)

Pecando seguramente de subjetivo, que es un riesgo, sólo una de las interpretaciones contenidas en el espectáculo me permitió internarme en la narración: la de José Luis Pellicena. (...) Expresa un dominio casi absoluto del verso que le permite, gracias a su poder de matización, flexibilizar unos esquemas demasiado esclavizantes. (F. R., 1986)

---

<sup>60</sup> Un panorama general de las tradiciones actorales modernas frente al verso clásico se encuentra en Rodríguez Cuadros (2012: 195-247).

Lamentablemente, el rendimiento de los intérpretes que integran la compañía no es satisfactorio en su conjunto. Los mejores trabajos han estado a cargo de José Luis Pellicena, Vicente Cuesta y Francisco Portes. En el resto del elenco se observan debilidades. (Vedia, 1986)

La interpretación actoral de la Compañía Nacional de Teatro Clásico es deleznable, salvo excepciones que no hacen más que confirmar el desastre colectivo. (...) La excepción principal es la de Pellicena, que *explica* su papel y le da la sonoridad que requiere. (Haro Tecglen, 1986)

Efectivamente, como se apunta en el primer fragmento, la búsqueda de un estilo natural en la dicción del verso, alejado de la artificiosidad del “rengloneo”, de la declamación enfática y ampulosa, de la interpretación histriónica cargada de afectación, se encontraba en una fase inicial. El propio Marsillach recuerda el contraste que se percibía en escena entre los modos románticos de Pellicena y los del resto del elenco. Asimismo, el director constata el retraso que la actuación del célebre actor significó para un imprescindible cambio de paradigma del recitado dentro de su campaña por conectar el teatro clásico con la contemporaneidad:

Elegí a José Luis Pellicena. No me arrepiento —demasiado tarde—, pero esta decisión fue positiva y negativa a la vez. Positiva porque el físico de José Luis se adaptaba perfectamente al personaje y negativa porque su manera de recitar chocaba con el estilo que yo pretendía imponer. Todos los intérpretes se acomodaron, con mayores o menores dificultades, a mis indicaciones, pero con Pellicena no hubo forma. Estoy convencido de que su resistencia no era malintencionada. Venía de una escuela grandilocuente aprendida en la Compañía Lope de Vega y resultaba imposible cambiar. Y, claro, se produjo una inevitable confusión. La crítica y parte del público coincidieron en asegurar que José Luis era “el único que recitaba bien”. ¿Por qué? Porque su sentido de la declamación era el de siempre, el que una perdida tradición romántica había impuesto: justamente lo que varios críticos y algunos espectadores añoraban y yo estaba empeñado en no resucitar. El éxito personal de Pellicena fue un descalabro para todos los demás y puso en peligro la línea interpretativa que a mí me interesaba. José Luis era un estupendo actor tradicional incrustado en un proyecto que quería romper con la tradición. (Marsillach, 1998: 454)

La interpretación del protagonista de *El médico de su honra* en el montaje de 1986 no se correspondió con la que Marsillach tenía en mente para identificar el proyecto modernizador de la CNTC. De hecho, tras casi treinta años de trayectoria de la Compañía y desde la sensibilidad teatral actual, hoy resulta cargante escuchar la declamación hinchada de Pellicena en las grabaciones que se conservan del montaje. Como se ha visto, la mayor parte de la crítica sostuvo que el trabajo interpretativo del verso por parte de Pellicena fue el más descollante de la función, y el público, asimismo, supo recompensarlo con sus aplausos.

El éxito del actor protagonista revela hasta qué punto, en 1986, todavía pesaba el concepto recitativo decimonónico contra el que Marsillach y el resto de directores de la Compañía han luchado, con mayor o menor acierto, en una búsqueda por distanciar el verso del artificio y la pomposidad. No obstante, cuando en 1994 el mismo montaje vuelve a subir a los escenarios<sup>61</sup>, el director catalán ya ha logrado consolidar un sello interpretativo en la Compañía basado en la naturalidad y en el equilibrio entre expresión y contención emotiva:

El motivo que justifica verdaderamente la reposición de *El médico de su honra* es el cambio de los actores que la interpretan, muy superiores en su conjunto —hay excepciones, evidentemente— a los que trabajaron en su primera presentación. (...) Sorprende inicialmente la elección de Carlos Hipólito, cuyo físico no responde al estereotipo, posiblemente arbitrario, que tenemos de don Gutierre. Sin embargo, el actor crea un personaje atribulado, que responde mejor a esa condición de víctima y no sólo de verdugo que sugiere el texto calderoniano y que ha potenciado el montaje. Hay que destacar también en su trabajo la sobria expresividad que consigue en el célebre monólogo de don Gutierre. (...) Tal vez quepa reprochar una cierta frialdad en algunos momentos, posiblemente porque se han querido evitar actitudes grandilocuentes o patetismos fáciles. (Medina Vicario, 1994)

Frialdad en la interpretación: una de las piedras angulares de la propuesta de Marsillach sobre *El médico de su honra* que, finalmente, pudo percibirse en el montaje de 1994. La reposición conservó sin modificación alguna música, escenografía, vestuario, iluminación, movimientos y ubicación en el escenario de los actores, pero ofreció otra vertiente interpretativa en el recitado del verso, unos modos de actuación en total correspondencia con la lectura del clásico planteada por el director. A ello se debe que, a la hora de realizar este análisis de la propuesta escénica de Marsillach, considere la

---

<sup>61</sup> En el programa de mano de esta reposición, Marsillach declara: “Volvemos a estrenar *El médico de su honra* porque es nuestro vigésimo montaje y con él se cierra un ciclo que ha creado un estilo diferente de mirar a los clásicos con indudable aceptación por parte del público”. El reestreno funciona, por tanto, como broche final de una primera etapa en la trayectoria de la CNTC y como celebración del afianzamiento social y cultural de la institución teatral. Conocida es la opinión del director inglés Peter Brook acerca de los años que una puesta en escena puede pervivir exitosamente sobre las tablas sin modificación alguna: tras cinco años de representaciones, una propuesta escénica comienza a parecer obsoleta y necesita actualizarse. Sin embargo, ocho años después del estreno de *El médico de su honra*, la CNTC se presentó en Almagro para abrir el XVII Festival de Teatro Clásico de la localidad en el recién estrenado Teatro del Hospital de San Juan de Dios, y escogió hacerlo con una reposición del montaje de 1986. La recuperación de esta puesta en escena constituyó un auténtico triunfo y sirvió como reivindicación de un trabajo que en su momento no fue bien entendido, quizá por sus rasgos precursores. Enrique Centeno (1994) escribe en su crónica del reestreno: “Algunos nos trasladamos el jueves a Almagro sobre todo para comprobar qué había sido de aquel escándalo de hace ocho años; y entonces comprendimos el gran favor que la CNTC estaba haciendo a la escena española y a nuestros clásicos”.



interpretación del segundo elenco de actores que se enfrentó a este drama calderoniano en la década de los noventa.

### 3.1.5. Análisis: el espectador como juez y parte de un crimen

Ya se han señalado las dos características esenciales del trabajo de Marsillach con este drama del honor: la frialdad y el distanciamiento. Este tratamiento aséptico de materia prima tan espinosa tiene un objetivo clave: dejar al arbitrio del espectador la decisión de condenar o no las acciones de los personajes. Marsillach ofrece la posibilidad de una lectura abierta y libre de la tragedia calderoniana a la vez que exige al público una reflexión sobre su postura ante los hechos y lo implica en la trama mediante la máxima desnudez escénica e interpretativa. Tres son los pilares artísticos que sustentan esta propuesta conceptual:

1. Una escenografía abstracta, basada en un cromatismo terroso —con colores que varían del negro al ocre, pasando por todas las tonalidades del marrón—, y ajena a cualquier voluntad de reproducción histórica. El espacio concebido por Carlos Cytrynowski, responsable de la escenografía, no remite ni a la Edad Media, época de la acción del drama, ni al siglo barroco en el que se escribió el texto, pero tiene la cualidad de englobar o subsumir ambas épocas. No existen salones palaciegos, almenas o quintas andaluzas porque Cytrynowski optó por mover a los personajes dentro de un espacio cerrado a la manera de una gran caja marrón en la que se abren cinco sencillas puertas. Este espacio cuenta con dos niveles conectados a través de tres empinadas rampas: una galería superior por la que caminan los personajes y el propio suelo del escenario. A esto, y a cuatro bancos de madera<sup>62</sup>, se reducen los elementos de esta puesta en escena basada en la funcionalidad y el esquematismo. Tal sobriedad contrasta, significativamente, con los habituales aderezos que Marsillach no ha dudado en emplear para dulcificar las arideces de los dramaturgos barrocos (véanse los capítulos dedicados a los montajes de *Antes que todo*

---

<sup>62</sup> Cuatro bancos de madera dentro de una caja escenográfica del mismo material serán los elementos que manejará Eduardo Vasco para su puesta en escena de otro drama de la honra, *La estrella de Sevilla* de Lope (2009), montaje claramente influido, en su sobriedad y sencillez escénica, por *El médico de su honra* de Marsillach. En el montaje que se analiza en este capítulo, los cuatro bancos de madera son signos que adoptan diferentes significados a lo largo de la representación según su disposición horizontal o vertical: son los obstáculos campestres que saltan los caballos del rey y don Enrique durante los primeros compases de la función, son los muebles o decoración de los diferentes interiores (tanto del palacio del rey como de la casa de Gutierre), un muro que crea un espacio íntimo para el monólogo de Gutierre, las calles de Sevilla por la noche, la puerta donde se imprime una mano ensangrentada...

*es mi dama* y *La gran sultana*). Como apuntó una de las pocas críticas que se mostró favorable al montaje, *El médico de su honra* de Marsillach supuso una rareza en su trayectoria por presentar

una puesta en escena sobria, carente de cualquier alarde técnico, funcional. Un espacio que no carece de magia, donde los diferentes planos, los rincones escondedores, la sinuosidad deslizante de los laterales, la simplicidad y el permanente juego imaginativo de objetos, alientan la curiosidad del espectador (...). La luz, la música y el vestuario (de un anacronismo medido y sugerente, perfecto puente visual entre el siglo XVII y el nuestro, ampliador, de espacios geográficos y estéticos) terminan de conformar una admirable ordenación creativa. (Medina Vicario, 1994)

Dicho marco se revela eficaz para presentar la historia del asesinato de un ser inocente, puesto que la simplicidad ambiental contrasta con el dramatismo extremo del relato y posee un efecto amortiguador al contrarrestar, suavizándolo, el impacto que los hechos causan sobre el ánimo del espectador. El uxoricidio de Mencía, ambientado según el falso historicismo romántico en un oscuro y tortuoso medioevo, anularía el raciocinio del espectador para despertar su horror o sus instintos morbosos. Sin embargo, la misma historia ambientada en un entorno abstracto y sencillo, sin recargamientos ni elementos accesorios, permite penetrar limpiamente en la esencia del drama y percibirlo sin aditamentos distorsionadores. La escenografía diseñada por Cytrynowski, en vez de reforzar la truculencia del texto, la neutraliza y atempera, lo cual posibilita un análisis reflexivo de los hechos alejado de cualquier soflama pasional.

En este sentido, la desubicación histórica de la trama, apoyada en algunos elementos de extrañamiento como las sombrillas orientales<sup>63</sup> que acompañan a los personajes femeninos, universaliza el conflicto y lo aproxima a cualquier época o cultura<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Leonor luce una sombrilla de estilo chino o japonés en la escena en la que desprecia la oferta de casamiento de Arias y Mencía protege su intimidad debajo de una gran sombrilla cuando descansa en el jardín. Algunos críticos se burlaron de la incongruencia de este elemento exótico (véase Haro Tecglen, 1995). Se podría pensar que su aparición conecta con el fuerte sentimiento del honor que existe en las sociedades tradicionales de Oriente. Sin embargo, su sentido se juzga más sencillo: las sombrillas son un atributo femenino de coquetería a la par que un mecanismo de protección del mundo privado y el cuerpo de la mujer. Sin embargo, también son elementos delicados y quebradizos, confeccionados con materiales fácilmente rompibles, como el papel o la seda. De ahí que remitan a la fragilidad de la condición femenina en esta historia.

<sup>64</sup> Marsillach colabora en dinamitar la visión de *El médico de su honra* y demás dramas del honor como anclados en una tradición nacional que los hace inaccesibles a lectores y público de otros países. Frente a la loada universalidad de las obras de Shakespeare, Hegel impulsará un tópico de larga (y nefasta) pervivencia que Marsillach logra doblegar sobre la escena: el de que los dramas de la honra calderonianos “carecen de dimensión universal y no son, por lo tanto, susceptibles de aplicación humana universal”

Asimismo, el vestuario se sitúa en el extremo opuesto a la majestuosidad que concierne a los personajes de la nobleza: los caballeros visten casacas marrones sobre camisas blancas de lino y pantalones oscuros por dentro de las botas negras; el vestuario del rey en poco se distingue, excepto en la corona. En cuanto a las damas, mientras Leonor luce vestidos de calle de un sola pieza y corte muy simple, Mencía, personaje doméstico enclaustrado en el ámbito interior de la quinta de Gutierre, viste un camisón blanco de algodón hasta los pies al que añade un sobretodo amarillo y un mantón blanco de fina tela cuando recibe visitas. Como señala Susan Fischer (2009: 11), “the majority of the costumes in the production incorporated a variety of neo-modern elements and belonged to a so-called “no-period” that could not be identified precisely”. Efectivamente, el concepto de “no-época” es el que mejor define la escenografía y el vestuario de este montaje.



Los cuatro “anónimos” del montaje de *El médico de su honra* de Marsillach (1994), al comienzo de la función, desempeñando labores de investigadores en la escena de un crimen.

2. La incorporación, respecto a la obra original, de cuatro nuevos personajes bajo la denominación de “anónimos” es otro de los puntales que sustentan esta lectura escénica

---

(Vitse, 2002, 314), es decir, solo incumben al carácter español. Ya se ha constatado aquí, en primer lugar, el interés que despertó este texto de Calderón fuera de España desde que Marsillach lo avalara teatralmente. Y, en segundo lugar, la cantidad de lecturas de toda índole que es capaz de suscitar la historia de Gutierre y Mencía, entre las que brillan abiertas interpretaciones en clave humana atemporal y universal. En este sentido, el montaje de Marsillach, al ubicar la trama en un ambiente abstracto y de espaldas al historicismo, incide en la validez de las ideas de Calderón para hacer reflexionar y disfrutar al espectador al margen de fronteras y tradiciones culturales.

de *El médico de su honra*. La pluralidad significativa y funcional de estas cuatro figuras (sin parlamento alguno) y las múltiples opiniones que suscitaron entre la crítica son una demostración más de la voluntad que rige esta propuesta escénica: la apertura hermenéutica y la entrega de las llaves de la interpretación al espectador.

Los cuatro anónimos aparecen en el escenario durante los minutos previos al comienzo de la función —cuando el público está tomando asiento—, vestidos con largos gabanes negros, sombrero hongo a juego y oscuras máscaras. Realizan con extrema lentitud y meticulosidad las tareas de un grupo de investigación forense especializado en homicidios. Sus acciones son elocuentes: alumbrar con una linterna, medir el espacio, observarlo a través de una lupa, tomar notas en un cuaderno y, finalmente, trazar una especie de silueta en el suelo. Estudian el crimen que va a cometerse o, tal vez, el crimen que ya se ha cometido —¿es toda la obra un *flashback* para explicar por qué investigan estos personajes?—.

Según la teoría del teatro épico de Bertold Brecht, el espectador no debe identificarse sentimentalmente con aquello que se representa, debe tener la mente activa y consciente, sin perder de vista que ante sí se desarrolla una pieza artística con un mensaje, no la realidad, porque solo con esta fría actitud receptiva podrá extraer, tras la función, sus conclusiones de la forma más recta posible. Para alcanzar este objetivo, el director Brecht puebla sus puestas en escena de elementos que llaman la atención sobre el espectáculo que se está viendo, elementos que provocan el célebre “efecto de distanciamiento”. En este montaje de *El médico de su honra*, los cuatro anónimos funcionan, en su primera aparición, a la manera de un cartel con palabras o un foco de luz brechtiano. Lanzas un mensaje al espectador: “¡Atención, vamos a ver la representación de un crimen! Todo crimen debe ser juzgado y nosotros, como expertos investigadores, se lo vamos a presentar de la forma más científica e imparcial posible”. Porque no existe nada más desafecto que unos investigadores de la policía midiendo el espacio de un crimen. Y así, con un caso detectivesco, con la ciencia investigadora frente a las pasiones criminales, da inicio la obra.

La función de los anónimos a lo largo de la representación es, como ya se ha apuntado, múltiple. Además de modificar la escenografía como encargados del *atrezzo*, desarrollando actividades subsidiarias con el decorado o formando parte inmóvil de él, estos oscuros personajes juegan una papel fundamental al poner el acento en los elementos que sustentan el razonamiento lógico-asesino de Gutierre, especialmente en el puñal.

Durante la huida presurosa del infante de casa de Mencía, un anónimo le arrebató el arma del cinto y otro anónimo, instantes después, la coloca ante los ojos alucinados de Gutierre; cuando don Enrique da libertad a Gutierre de su arresto por haber sacado la espada ante el rey, un anónimo compara la empuñadura de la espada del infante con la del puñal hallado la noche de la entrada del supuesto ladrón en casa de Mencía. Pero los personajes inventados por Marsillach desempeñan más papeles: uno de ellos vuelca el banco-obstáculo que provoca la caída del infante de su caballo y, en consecuencia, la visita forzada a la casa de su antigua amada; otro ofrece la pluma con la que Gutierre escribe la carta para anunciar a Mencía su muerte y, más tarde, pone la misiva entre las manos de la esposa; todos sostienen los libros Reales de la biblioteca del rey Pedro y uno coloca una mano ensangrentada en la puerta de la casa de Gutierre para indicar el lugar del crimen.



*El médico de su honra*, de Calderón, dirigido por Adolfo Marsillach en 1986. En primer plano, María Jesús Sirvent, como doña Leonor, y Vicente Cuesta, como el rey don Pedro. Al fondo, se observa a dos de los cuatro anónimos sujetando pesados volúmenes, ¿consta en ellos la ley que condena a la mujer por posible adulterio, o la que castiga al marido que la mata?

La crítica interpretó el sentido de estas multifuncionales figuras de diferentes modos. Mientras unos destacaban su función clave tanto en el nivel técnico del montaje como en el desarrollo de la tragedia, otros iban más lejos al señalar su cualidad de metáfora, bien del *fatum*, bien de la ley, como se sigue de las siguientes citas (los subrayados son míos):

Estos personajes son el alma oculta y el hilo conductor de todo el desarrollo de la obra, y hasta los que modifican una moderna escenografía de la que incluso parecen guardianes. (García, 1986)

Cuatro personajes misteriosos (...) provocan el cúmulo de acontecimientos casi inverosímiles que precipita la tragedia. La fuerza teatral de esta corporeización es innegable, pero además constituye un eficaz procedimiento para solucionar muchos de los problemas escénicos que plantea el texto. (Medina Vicario, 1994)

Unos personajes anónimos (...) pululan por el escenario unas veces observando como detectives, otras facilitando la acción como magos del destino, otras como sádicos observadores de tanta brutalidad. (Centeno, 1994)

[Destaca] la presencia casi constante en el escenario de cuatro personajes (...) cuya tarea es suministrar los elementos escénicos y, en muchos casos, impulsar la acción. La participación de esos personajes en el drama va más allá de la simple complementación externa o formal, ya que en determinados momentos avanzan hacia el contenido conceptual de la obra. En efecto: al alcanzar un puñal o tomar una carta se convierten en la personificación del destino, del azar, de las fuerzas invisibles que ordenan el mundo en que nos movemos. (Vedia, 1986)

El tópico de las Parcas [es] representado aquí por personajes del superrealismo fantástico de los pintores nórdicos de la primera mitad del siglo, tantas veces recurridos. (...) El sentido de la tragedia cristiana, que es de libre albedrío, aparece sustituido por unos elaboradores implacables del destino. (Haro Tecglen, 1986)

Una serie de figuras anónimas (...) simbolizaba los agentes de la murmuración: la Policía encargada de mantener las normas de la moral más rancia. (Siles, 1995)

Esos personajes misteriosos, casi “Kagebenianos”, persiguen estrictamente que se cumpla, aunque sea de forma sangrienta, la ley. (Arjona, 1994)

El propio Marsillach, ante tal aluvión de interpretaciones, en el programa de mano del reestreno de 1994 trató de aclarar que “los anónimos son, a nuestro juicio, los encargados de que la ley se cumpla; lo cual no tiene nada que ver con el destino. (...) Son una especie de policías implacables vestidos al modo de Magritte como podían haberlo sido a la manera de Adolfo Domínguez”. Sin embargo, el espectador que acierte a comprender este mensaje que Marsillach introdujo en los cuatro personajes, se preguntará a continuación: ¿qué ley obligan a cumplir estos anónimos? ¿La sangrienta ley barroca del honor o una ley acorde a la noción contemporánea de justicia? Razones hay para escoger uno u otro sentido de “ley”. Porque, precisamente, la pluralidad significativa<sup>65</sup> de estos

---

<sup>65</sup> La pluralidad de significados es característica de esta propuesta de *El médico de su honra*, como está demostrándose. Durante los minutos que preceden al inicio de la representación propiamente dicha, cuando los anónimos se comportan como investigadores de la policía sobre el escenario, el sonido de una gota cayendo sobre líquido invade la sala de forma monótona. El espectador puede interpretar este sonido de diferentes modos, sobre todo *a posteriori* de la función. Siguiendo un sentido literal, se trataría de las gotas de sangre que caen del brazo de Mencía y van a parar a la palangana del médico. Pero desde un punto de vista metafórico, este sonido repetitivo puede aludir al paso del tiempo que conduce

personajes, en consonancia con la pluralidad interpretativa que suscita el propio texto de Calderón, tal como arriba se ha constatado, constituye uno de los rasgos más acusados de esta puesta en escena. ¿Observadores o participantes del crimen? ¿Su causa o su contra? ¿Una metonimia por la sociedad de Calderón o por la nuestra? ¿Somos nosotros? ¿Son la justicia? ¿Incriminan o apoyan a Gutierre? Los anónimos son unos siniestros interrogantes que el espectador debe rellenar y tratar de responder.

3. El tercer pilar que sustenta la propuesta escénica de Marsillach sobre *El médico de su honra* se localiza en la mesurada y contenida interpretación de los actores, arropada por los elementos hasta ahora analizados. Los personajes de Gutierre y Mencía, de sutil complejidad psicológica, son los que plantean una mayor gama de opciones para su interpretación. No en vano, los indicadores de inocencia o culpabilidad que exhiban determinarán el grado de condena o perdón que les otorgue el espectador. En este sentido, la calculada ambigüedad que defendieron los actores Carlos Hipólito y Adriana Ozores en la reposición de 1994 constituye la piedra de toque del montaje.

Adriana Ozores interpretó a una Mencía segura de sí misma y de gran personalidad, pero poseída por una contradictoria atracción-repulsión hacia su antiguo enamorado que se modula en escena a través de un conjunto de gestos delatores de tensión y nerviosismo, indicios que agrietan la serena actitud de la esposa de Gutierre. Para el espectador no hay duda de que es inocente —Mencía no busca mantener relaciones sexuales extramatrimoniales con el hijo del rey— y, al mismo tiempo, el receptor no ignora que existe un deseo latente en el interior de la dama<sup>66</sup>. El primer encuentro entre Mencía y el infante, interpretado por Manuel Navarro, subraya ejemplarmente esta percepción del personaje femenino.

Con la atropellada entrada del convaleciente don Enrique en la casa de Mencía, don Arias (Arturo Querejeta) tarda unos segundos en identificar quién es la mujer que allí habita: “¿Pero qué miro? / ¡Señora!”. Mencía, que sí ha reconocido al conjunto de caballeros, se mantiene en un lateral en sombra, del que emerge asustada para acallar las

---

inexorablemente hacia la muerte o a la idea machacona de la culpabilidad de Mencía y su necesario castigo que repercute en la conciencia enferma de Gutierre.

<sup>66</sup> En esta línea, Ruiz Ramón reflexiona: “Para encarnar escénicamente el complejo carácter dramático creado por Calderón, hace falta una gran actriz trágica que afirme y niegue, a la vez, el principio de contradicción entre pasado y presente, amor y honor, gozo y dolor, vida y muerte, una actriz capaz de actuar, y no tan solo decir, ese nudo de contrarios que es la heroína de esta obra.” (1984: 176)

peligrosas palabras de don Arias: “¿Que el infante don Enrique, / siempre tu amador de fuego...”<sup>67</sup>. Un elemento de vestuario se va a convertir —y a funcionar a lo largo de toda la obra— en el símbolo del honor de la mujer y su necesaria protección. Se trata de la especie de batín o guardapolvos de color amarillo que Mencía se apresta a abotonar con extremada decisión (mientras proclama “va mi honor en ello”), ocultando su atuendo más íntimo, el camisón blanco, como si cerrara toda posibilidad de relación amorosa con el infante, al que no duda en atender cortésmente por su caída.

Mientras caballeros y criados disponen una habitación para el todavía inconsciente infante, Mencía queda a solas con él en escena y lanza su soliloquio acompañado por una música de violín y violonchelo que acentúa el desgarró interior de la dama: “«Aquí fue amor»! Mas ¿qué digo? / ¿Qué es esto, cielos, qué es esto? / Yo soy quien soy. Vuelva el aire / los repetidos acentos...”. Tras los instantes de desconcierto sentimental que le provoca el reencuentro con el hombre a quien amó (y, probablemente, todavía ama: la crispación de sus manos y sus movimientos de aproximación y alejamiento respecto al cuerpo del infante lo denotan), Mencía se reporta con presteza, aunque en la mente del espectador queda flotando la duda: ¿dónde acaba la autenticidad y comienza el fingimiento en la actitud diplomática que va a emplear Mencía una vez el herido despierte? Resulta evidente que Mencía actúa con cierta falta de sinceridad forzada por las circunstancias. “¡Enrique! ¡Señor!”, exclama con tono alegre para despertarlo mientras elimina de su rostro las lágrimas del disgusto.

El infante, feliz al ver a su antigua amada, la acaricia con vehemencia tomándola por las manos y acercando su rostro al de ella. Mencía, pasivamente, se deja manipular con una sonrisa que su ceño fruncido traiciona y se muestra tan halagada como desbordada por el cariñoso reencuentro, además de tensa por la presencia de criados en la casa. Cuando él intenta besarla en los labios, ella se levanta de la improvisada cama para apartarse. No tarda en desvelarle la realidad de su situación: ella es la esposa del dueño de la casa en la que se recupera de sus heridas. La reacción del noble es inmediata, ordena partir de allí sin más dilación y se queja a Mencía de su casamiento con Gutierre. Adriana Ozores interpreta, en este punto, a una Mencía de dolido acento (“Quien oyere a vuestra Alteza / quejas, agravios, desprecios, / podrá formar de mi honor / presunciones y concetos...”),

---

<sup>67</sup> Así en la adaptación de Pérez Sierra, pero no en el original de Calderón (vs. 95-96), que cito por la edición de Cruickshank (2010): “¿Qué el infante don Enrique, / más amante que primero...”.



herida en lo más profundo de su orgullo de mujer sin mácula que ha preferido un matrimonio honroso con un igual en rango (un matrimonio, eso sí, pactado por su padre) a convertirse en la amante del hermano del rey (el enlace entre ambos, dada la distancia social, hubiera sido imposible). Y aunque cada personaje ocupa un extremo del escenario, ella va acercándose a él mientras desgrana las imperiosas razones que ahora la empujan a rechazar las lisonjas del infante. Justificado el desdén de Mencía a don Enrique, y ya sentada en el mismo banco que él, a escasos centímetros, la dama le ruega que permanezca en su casa curándose las heridas, y el noble, ya apaciguado de su furia y estimulado por la cercanía física de la mujer, retiene el rostro de Mencía con su mano para besarla. Justo en el momento en que las bocas entran en contacto, hace presencia en escena Gutierre. La imposibilidad de sus relaciones queda patente.



Mencía (Adriana Ozores) intenta convencer al infante don Enrique (Manuel Navarro), ante la sorprendida mirada de su marido (Carlos Hipólito), de que escuche las disculpas de la mujer que lo ha abandonado casándose con otro hombre; es decir, las disculpas de ella misma.

Gutierre insiste afablemente en que el infante debería quedarse a reposar en su quinta, pero este último, sin poder disimular la ira que le embarga, le desgrana las razones por las que debe marchar raudo a Sevilla, es decir, le refiere la misma historia de desengaño amoroso que acaba de experimentar con Mencía pero atribuyéndola a un amigo inexistente. Mencía, durante toda esta escena, sonríe dolorosamente y se palpa con nerviosismo los botones del batín; deja caer la tapa de la tetera con estruendo cuando el infante declara a Gutierre sobre la razón de su marcha: “Y si yo la causa os doy, / ¿qué

diréis? (...) Pues escuchad”; y finalmente se introduce en el diálogo de los dos hombres para, con aparente prudencia y una gran dosis de aplomo, recomendar al noble que escuche las disculpas de la mudable dama. Este consejo es dicho de forma verdaderamente persuasiva, empleando un lenguaje de doble sentido que solo incumbe al infante y deja fuera al marido, ajeno al fino coqueteo que ante sus ojos se está desarrollando.

En definitiva, aquello que se percibe en este primer encuentro entre Mencía y el infante es la actitud ambivalente de la dama hacia su antiguo enamorado, una actitud que, precisamente, funciona como el principal motor que activa el engranaje del drama: las esperanzas otorgadas hacen regresar a don Enrique a la quinta, de donde habrá de salir huyendo ante la llegada de Gutierre y dejando olvidada la daga que será el principal asidero al que se aferre el marido para determinar la culpabilidad de su esposa. Asimismo, esta ambigua actitud debe ser sopesada por el espectador para calibrar, a su juicio, el grado de inocencia de Mencía.

En el caso del Gutierre que interpreta Carlos Hipólito llama la atención, de entrada, el contraste físico entre este actor y el que da vida a don Enrique, con todas sus connotaciones de debilidad/fortaleza. El infante se presenta con todos los atributos tópicos de la masculinidad: fortaleza, robustez, agilidad... Es alto, moreno de piel y de oscuros ojos. A su lado, el delgado, bajo y rubio Gutierre parece incapaz de cualquier muestra de agresividad y fiereza. Sin embargo, el aspecto frágil del protagonista proporciona un doble (y ambiguo) mensaje al espectador al funcionar, por un lado, en contradicción con su brutalidad de asesino y, por otro, en línea con su carácter inseguro y desconfiado.

Interesa observar la interpretación de Hipólito en el célebre monólogo de la segunda jornada, tras descubrir que las empuñaduras de la daga perdida en su jardín y de la espada de don Enrique son idénticas<sup>68</sup>. Gutierre expresa, a lo largo de su parlamento, una desesperación medida, una rabia lógica y natural, un disgusto tan poco extremado que logra cautivar al espectador dejándolo desarmado ante un ser cargado de dudas plenamente humanas. La interpretación de Hipólito se fundamenta en la paradoja que define la fascinante personalidad de este personaje calderoniano: la locura racional. El espectador observa a Gutierre en soledad, rodeado por la oscuridad y situado ante una

---

<sup>68</sup> Véase el vídeo 1.1. del DVD que acompaña a esta tesis.

pared (compuesta por los cuatro bancos en vertical): un ambiente desolado, un espacio vacío de una intimidad inquietante que se relaciona con las profundidades interiores del personaje, acompañado por los acordes reflexivos y melancólicos de una guitarra española. Gutierre va a exponer sus pensamientos más recónditos. Y Carlos Hipólito exteriorizará a la perfección la evolución interna del personaje y su progresiva —e ilusoria— toma de conciencia de la situación: todo apunta a que el infante y su esposa mantienen una relación en secreto.



El actor Carlos Hipólito, en su interpretación del monólogo de Gutierre de la segunda jornada.

El parlamento se inicia con un Gutierre todavía conmovido tras conocer el origen de la daga y abrumado por sus sentimientos (“en ocasión como ésta, / bien podéis, ojos, llorar: / no lo dejéis de vergüenza”). Sin embargo, no tarda en reportarse, arrodillándose para descansar su dolor mientras empieza a desgranar los argumentos que sustentan un posible adulterio siguiendo el patrón lógico de la *expositio* de la retórica clásica (“pero vengamos al caso; / quizá hallaremos respuesta”). El análisis frío y meticuloso alcanza un pico de intensidad cuando se intenta justificar la correspondencia entre la daga y la espada del infante. Sin embargo, Gutierre logra apaciguarse: “Y así acortemos discursos, / pues todos juntos se cierran / en que Mencía es quien es, / y yo soy quien soy”. Ya sosegado, se oculta durante unos instantes tras la pared de bancos para rodearla y, al reaparecer a la vista del público, su estado anímico ha dado un giro, su seguridad se ha quebrado y Gutierre es ahora un ser débil, receloso, atemorizado. Los

fantasmas de los celos han vencido a la razón lógica: “A peligro estáis, honor, / no hay hora en vos que no sea / crítica; ...”.

A partir de este momento, se percibe un temblor en el cuerpo de Gutierre, el agarrotamiento de los músculos de su espalda, un brillo febril en los ojos y un acento exasperado en sus palabras que testimonian la lucha interna entre razón y locura. Trata de definir su malestar y, gradualmente, aumenta su excitación: “esta desdicha, esta pena, / este rigor, este agravio, / este dolor, esta ofensa, / este asombro, este delirio, / este cuidado, esta afrenta, / estos celos... ¿Celos dije?”, hasta golpear el suelo con violencia cuando menciona la palabra “celos”. Se detiene en seco, asombrado: “¿Celos dije? Celos dije”. Y el médico procede a firmar la receta. O, mejor dicho, el enfermo decide automedicarse pese a los peligros que esta acción entraña. ¿Está loco Gutierre? Sobre este aspecto, Vitse sintetiza:

Gutierre es para todos un ser enajenado, como desposeído de sí mismo, y, a partir de este punto en particular, la crítica se ha repartido en dos campos. Hay los que creen en la entera culpabilidad del marido, visto como el verdugo de su mujer, como el apasionado y criminal sacerdote de la falsa y paródica religión del honor. Y hay los que opinan que este mismo Gutierre, más que verdugo, es víctima del sistema en que, a pesar de sus cualidades de caballero, queda ineludiblemente atrapado. (2002: 328)

Pero en la interpretación de Hipólito, el protagonista del drama no está exento de cordura ni tiene una actitud de demente completamente desquiciado. Tal como se ha podido apreciar en el análisis de esta escena, se comporta como cualquier persona atacada por los celos. Su condición final de asesino se ve rodeada por la humanidad que el actor ha sabido infundir al personaje de modo que no resulta nada sencillo posicionarse en uno de los dos bandos de la crítica señalados por Vitse. Porque la interpretación de Hipólito tiene la virtud de volver inteligible un personaje cuyos esquemas de pensamiento y acción lo llevan a cometer un crimen vergonzoso. El propio actor, reflexionando sobre su modo de entender y transmitir al público la esencia de los personajes áureos, sostiene:

Este tipo de personajes no son piezas de museo. Son seres vivos con los que el público puede identificarse plenamente, a los que el espectador entiende con más facilidad de la que pueda suponerse en un principio. Por tanto, el actor que los interprete debe acercarse a ellos con sencillez, huyendo de la ampulosidad, del acartonamiento, de los recitales pomposos y de los gestos grandilocuentes. Yo he intentado hacerlo siempre así, desde ahí, desde ese ataque, desde el convencimiento de su absoluta vigencia, poniendo a su servicio toda la técnica que he ido aprendiendo en este oficio, pero confiando, por encima de todo, en su fuerza, en su poder de comunicación. (1999: 78)

En efecto, el jurado que emite el veredicto, ese público implicado en la historia a la manera del espectador en el cuadro de las Meninas (Johnston, 1992), se siente identificado con Gutierre en algunos momentos. Incluso llega a experimentar conmiseración por él. Y, aunque la tensión va en aumento a lo largo de la obra, el personaje nunca alcanza el paroxismo desbocado: su actitud se mueve dentro del espectro del comportamiento común humano. Hipólito no representa a un monstruo, sino a un hombre defectuoso. Y eso es lo que fascina y horroriza a la vez de esta historia.

### 3.1.6. Conclusión: la desazón de la ambigüedad

Si la propuesta escénica de Adolfo Marsillach en torno a *El médico de su honra* resulta brillante es por su capacidad para presentar la historia de Gutierre y Mencía de la forma más desnuda y esencial posible con el objetivo de que el espectador pueda extraer sus conclusiones, tal como en este capítulo se ha intentado demostrar. El montaje impide, así, una lectura monolítica y tópica del clásico de Calderón ligada al concepto de honra, y lo ancla en una modernidad de valores inestables, de culto a la subjetividad. Marsillach podía haber iniciado la andadura de la CNTC con una comedia de enredo para suscitar la hilaridad entre el público o podía haber escogido un título canónico cuyos versos resuenan en la mente de los espectadores. Pero optó por una pieza compleja y oscura, cargada de implicaciones morales, más proclive al pensamiento que a la acción, para abrir la CNTC a la sociedad contemporánea. Visto ahora en perspectiva, fue toda una declaración de intenciones.

Adolfo Marsillach, como lector de la tragedia calderoniana, no dudó en posicionarse del lado de la crítica que interpreta la obra en clave de denuncia del cruel código de honor barroco. Así queda patente en su escrito para el programa de mano: “Nosotros optamos por pensar que *El médico de su honra* está escrita desde el horror que a una persona en su sano juicio le provoca la posible aceptación de una ley tan injusta como inhumana”. Sin embargo, el Marsillach director prescindió de cualquier valoración personal y se mantuvo al margen de emitir veredicto alguno sobre los personajes y la historia en su puesta en escena<sup>69</sup>. El montaje resulta aséptico ideológicamente, exhibe una

---

<sup>69</sup> En este sentido, cabe diferenciar entre la opinión personal de Marsillach sobre el uxoricidio calderoniano (evidentemente, él se sitúa en contra de la violencia) y el planteamiento de su propuesta artística con la CNTC. Armendáriz sostiene que Marsillach “aplicó una visión moralizante condenatoria a la práctica escénica en su versión de la obra” (2007: 70). Sin embargo, para afirmar que la lectura teatral de

ecuanimidad inquietante, y presenta los hechos con la imparcialidad que se le presupone a los testigos llamados a declarar en un juicio o a los propios jueces.

El público tiene plena libertad para escoger desde qué óptica(s) desea leer el drama de Calderón. El montaje se mantiene fiel, así, a la esencia enigmática del texto calderoniano. Porque Marsillach consiguió mostrar *El médico de su honra* con toda su fuerza ambigua sobre las tablas de finales del siglo XX. Y lo hizo bajo una contundente premisa:

Mi dirección escénica se quiso mantener en una calculada neutralidad para que fuese el público quien decidiera. Para mí el teatro no tiene el deber de dar soluciones —a menos que se esté al servicio de una propaganda sectaria—: su grandeza reside en la pregunta y en la desazón que el interrogante produce en los espectadores. (1998: 451)

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO CUENCA, Roberto, “Calderón singular: su puesta en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”, en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico de Almagro (julio, 2000)*, F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 411-427.
- ANDURA VALERA, Fernanda, “Calderón en la escena española: 1900-2000”, en *Calderón en escena: Siglo XX*, J. M. Díez Borque y A. Peláez (eds.), Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000, pp. 123-156.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARJONA, Emilio, “El médico de su honra, clamorosa acogida en Almagro”, *ABC*, 10/07/94.
- ARMENDÁRIZ, Ana (ed.), *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, Frankfurt am Main / Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- AUB, Max, *Crímenes ejemplares*, Madrid, Calambur, 1996.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de, *Theatro de los teatros de los passados y presentes siglos*, D. Moir (ed.), Londres, Támesis, 1970.

---

Marsillach fue ideológicamente sesgada, la investigadora tan solo se apoya en las citadas palabras del programa de mano. No hay justificación alguna desde los elementos del propio montaje, cuyas características Armendáriz parece obviar o desconocer. Lógicamente, carece de rigor colocar un marbete al trabajo escénico de Marsillach sin basarse en un mínimo análisis de su espectáculo.

- BANDERA, Cesáreo, *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid, Gredos, 1975.
- CARRIÓN, María Mercedes, "The Burden of Evidence: Performances of Marriage, Violence, and the Law in *El médico de su honra*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 27, nº 3, 2003, pp. 447-468.
- CARRIÓN, María Mercedes, "Mencia (in)visible: tragedia y violencia doméstica en *El médico de su honra*", en *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, F. de Armas, L. García Lorenzo y E. García Santo-Tomás (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 429-448.
- CASTRO, Américo, *Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1916.
- CENTENO, Enrique, "Crónica de un horroroso crimen", *Diario 16*, 09/07/1994.
- COENEN, Eric (ed.), *A secreto agravio, secreta venganza*, de Calderón de la Barca, Madrid, Cátedra, 2011.
- CRUICKSHANK, Don W. (ed.), *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, Castalia, Madrid, 2010.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- DOPICO BLACK, Georgina, *Perfect Wives, Other Women: Adultery and Inquisition in Early Modern Spain*, Durham, Duke University Press, 2001.
- FERNÁNDEZ, José Ramón, "Conversaciones con Cayetano", *ADE. Revista de la Asociación de Directores de Escena*, nº 82, 2000, pp. 288-291.
- FERNÁN GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo*, Madrid, Debate, 1998.
- FISCHER, Susan, *Reading Performance: Spanish Golden-Age Theatre and Shakespeare on the Modern Stage*, Woodbridge, Tamesis, 2009.
- FLORIDOR, "Mentidero teatral", *ABC*, 22/10/1905.
- F. R., "Crimen imperfecto", *El Día de Baleares*, 23/08/1986.
- GARCÍA, Sebastián, "La Compañía Nacional de Teatro hace en Sevilla su estreno español", *El País*, 26/05/1986.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, "La Compañía Nacional de Teatro Clásico se estrenará en Buenos Aires", *ABC*, 14/03/1986.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel, "Incomunicación en la dramaturgia calderoniana", en *Hacia calderón. Octavo coloquio anglogermánico (Bochum, 1987)*, H. Flasche (ed.), Stuttgart, Franz Steiner, 1988, pp. 13-29.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, "Un Calderón confundido y disperso", *El País*, 25/10/1986.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, "Una despedida", *El País*, 22/01/1995.

- HIPÓLITO, Carlos, "El actor de hoy frente al teatro del Siglo de Oro", en *Actas de las Jornadas XIV celebradas en Almería (marzo, 1997)*, A. de la Granja, H. Castellón y A. Serrano (coord.), Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1999, págs. 71-78.
- PELÁEZ, Andrés (dir.), *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)*, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.
- HUERTA CALVO, Javier, "Primera parte. Análisis", *Cuadernos de Teatro Clásico. Clásicos entre siglos*, nº 22, J. Huerta Calvo (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 25-160.
- J. I. G, "Calderón, desde Nueva York", *ABC*, 01/10/1983.
- JOHNSTON, R. M., "Asymetry and the spectator's experience in Calderon's *El médico de su honra*", *BCom*, nº 44, 1992, pp. 51-71.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARSILLACH, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- MARSILLACH, Adolfo, "Una Compañía Nacional de Teatro Clásico", en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, CNTC-INAEM, 2006, pp. 21-22.
- MARTÍNEZ VELASCO, Julio, "El médico de su honra", *ABC* (Sevilla), 27/05/1986.
- MEDINA VICARIO, Miguel, "El médico de su honra. Buen comienzo de la Compañía de Teatro Clásico", *Reseña*, nº 169, 1989, pp. 7-8.
- MEDINA VICARIO, Miguel, "El médico de su honra. Cambio de actores", *Reseña*, nº 254, 1994, pp. 21-22.
- OLIVA, César, "Vigencia del teatro clásico", *Mercurio*, nº 131, 2011, pp. 8-9.
- PEDRAZA, Felipe, "El estatuto genérico de *El pintor de su deshonra*", en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (homenaje a Jesús Sepúlveda)*, I. Arellano y E. Cancelliere (eds.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 341-355.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (ed.), *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, Madrid, Cátedra, 2012.
- PÉREZ SIERRA, Rafael, *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, nº 32, 1994.
- P. M. R., "Remozar los clásicos", *Diario de Mallorca*, 23/08/1986.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, "Memoria de las memorias. El teatro clásico y los actores españoles", en *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, E. Rodríguez Cuadros (ed.), Madrid, Cátedra, 2012, pp. 195-247.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Estudios de teatro clásico español y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1978.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, "El espacio del miedo en la tragedia del honor calderoniana",



*Criticón*, nº 23, 1983, pp. 197-223.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.

SÁNCHEZ, Galo, "Datos jurídicos acerca de la venganza del honor", *Revista de Filología Española*, nº4, 1917, pp. 292-295.

SILES, Jaime, "El médico de su honra", *Blanco y Negro*, 25/05/1995.

SULLIVAN, H. W., *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano, 1654-1980*, Frankfurt am Main / Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 1998.

TRUBIANO, Mario F., "El médico de su honra y El médico de su deshonra", *Discurso Literario*, nº 7.2, 1990, pp. 431-437.

VEDIA, Bartolomé de, "Interesante concepción escénica para una obra de Calderón", *La Nación*, 20/04/1986.

VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, J. M. Rozas (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

VITSE, Marc, "Del canon calderoniano: el singular caso de *El médico de su honra* o prolegómenos para la historia de una catonización", en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*, E. García Santo-Tomás (coord.), Frankfurt am Main / Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 307-334.



Si la cultura es un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre (...), la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a la medida de todos es un contrasentido monstruoso. La cultura de masas es la anticultura.

*Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco

Pues la obligación que tiene  
un amante caballero  
en todos los accidentes  
del tiempo y de la fortuna,  
de la vida y de la muerte,  
del amor y de la honra  
es saber que ha de ser siempre  
antes que todo la dama.

*Antes que todo es mi dama* (vv. 2764-71)

## 3.2. La comedia barroca como juguete escénico: *Antes que todo es mi dama* (1987) o la aceptación de la CNTC

### 3.2.1. Contexto: “reivindico mi derecho a jugar”

Rafael Pérez Sierra<sup>70</sup>, Felipe Pedraza<sup>71</sup> y Luciano García Lorenzo<sup>72</sup> coinciden en afirmar que si la CNTC fue aceptada por la crítica y el público, tras tres montajes de tibia recepción, se debe a la ingeniosa y lúdica apuesta de Marsillach por una comedia de capa y espada calderoniana, *Antes que todo es mi dama*, nunca llevada a la escena durante el siglo

---

<sup>70</sup> Véase la entrevista con el ex director de la CNTC que acompaña esta tesis (epígrafe 4.1.).

<sup>71</sup> “[Con *El médico de su honra* y *Los locos de Valencia*] la respuesta del público no fue la deseada y la incipiente Compañía Nacional vio tambalearse su futuro. En ese momento, apostaron por la comedia calderoniana (...). El público respondió con entusiasmo, se divirtió lo indecible con las gracias de Calderón y los juegos irónicos de Marsillach, y, contra todo pronóstico, «el otro Calderón» vino a salvar el porvenir de la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. (2010: 285-86)

<sup>72</sup> “Hubo un espectáculo —un nuevo reto de Marsillach— que tuvo una acogida extraordinaria: *Antes que todo es mi dama*. Con otro Calderón, con este Calderón, Adolfo Marsillach y la CNTC abrieron las puertas definitivas, dejando un puente de comunicación entre las producciones de la Compañía y el público y la crítica.” (2011: 346-47)

XX, pero de amplio éxito en la época que la vio nacer y aún en el setecientos<sup>73</sup>. El director recuerda en sus memorias la elección de este título, marcada por las severas críticas que había cosechado la CNTC a raíz de sus montajes de *El médico de su honra* y *Los locos de Valencia*<sup>74</sup>:

Un domingo por la mañana del mes de enero de 1987 nos reunimos Carlos Cytrynowski y yo para meditar sobre el futuro de la compañía. Cabían dos opciones: o retrocedíamos hacia posiciones más conservadoras que disminuyeran la agresividad de algunos críticos o, por el contrario, dábamos un paso más hacia delante acentuando nuestra provocadora “osadía”. (1998: 461)

Como evidencian los resultados, Marsillach y Cytrynowski se decantaron por la línea artística más combativa escogiendo la segunda opción. Roberto Alonso Cuenca, a la sazón ayudante de dirección en la Compañía, explica que, en un principio, la comedia que se barajaba para el cuarto montaje de la CNTC era *El astrólogo fingido*. Sin embargo, la obsesión de Marsillach por emplear el recurso del cine dentro del teatro determinó la elección de una obra sin prodigios fantásticos, los cuales, sumados al “prodigio” del cine en el escenario, hubieran producido un espectáculo excesivamente cargante y artificioso. Por encima de todo, el director catalán estaba entusiasmado con la idea de jugar a las películas con los clásicos:

Yo había leído en algún sitio que nuestras comedias del XVII tienen un ritmo “cinematográfico”. Y me parecía recordar que en un libro se citaba a Menéndez Pidal subrayando que nuestro famoso polígrafo había llamado al teatro de Lope “ilustre cinerama”<sup>75</sup>. Aquella observación me persiguió durante mucho tiempo. (...) A mí me tentaba rodar —bueno, fingir que se rodaba— una película dentro de un

---

<sup>73</sup> Según la información que se recoge en la base de datos CATCOM, dirigida por Teresa Ferrer, *Antes que todo es mi dama*, escrita por Calderón entre 1635 y 1636, fue profusamente representada durante el siglo XVII. En esta base de datos, todavía en proceso de creación, se recogen hasta quince noticias de representación distintas de esta obra, todas ellas entre 1635 y 1697. *Antes que todo es mi dama* forma parte de las comedias de Calderón que mayor número de testimonios ha dejado de su paso por los escenarios barrocos (Mascarell, 2013).

<sup>74</sup> Véanse las críticas de José Monleón (“Los locos de Valencia”, *Diario 16*, 22/11/1988) y Eduardo Haro Tecglen (“Un Lope desmesurado”, *El País*, 16/11/1986) sobre el inconveniente abuso de los tópicos regionales valencianos y el aire vulgar de astracán que Marsillach habría introducido en su puesta en escena de esta obra de Lope.

<sup>75</sup> La imprecisión y vaguedad que emplea Marsillach para aludir a sus conocimientos en torno al teatro clásico español (con las expresiones «había leído en algún sitio» o «me parecía recordar») son, en realidad, un mecanismo retórico de falsa modestia y una manera tan sutil como granuja de utilizar las investigaciones académicas sin mencionarlas directamente. Es evidente que Marsillach conocía muy a fondo no solo cada uno de los resortes de las comedias de capa y espada sino también los estudios publicados sobre este género barroco. El análisis de su lectura escénica de *Antes que todo es mi dama* no deja lugar a dudas en este sentido. Además, no es esta la única ocasión en que Marsillach se presta al diálogo «subterráneo» con la filología. Sus montajes de *El médico de su honra*, analizado en el anterior capítulo, y de *La gran sultana*, estudiado más adelante, son paradigmáticos de este juego dialéctico del director.

espectáculo teatral. Algo parecido a lo del teatro “en” el teatro, sólo que en este caso sería el teatro “en” el cine o, si se prefiere, el cine “en” el teatro. (1998: 462)

Se precisaba una comedia arquetípica para que el artificio del cine fluyera sobre las convenciones del género sin demasiadas fricciones, por eso se escogió *Antes que todo es mi dama*, modélica en su condición de comedia de capa y espada, y dotada

de una asombrosa movilidad que permitía, sin excesivos traumas, tanto la inclusión en el escenario de cámaras, micrófonos, trípodes, jirafas, sonidistas, maquilladoras y toda la comitiva y barahúnda que acompaña a la singular *troupe* que constituye el equipo de un rodaje cinematográfico, como la adición de los diálogos necesarios para dar credibilidad a los personajes “extracalderonianos” que deberían convivir con los “de verdad” en paz y armonía durante el tiempo que durase la representación. (...) Todo debía funcionar como un mecanismo de relojería, con una precisión milimétrica y en el tiempo exacto. (Alonso Cuenca, 2001: 416)



El claquetista lanzando su célebre grito de “¡acción!”. Va a grabarse una película sonora basada en la comedia de capa y espada *Antes que todo es mi dama*, de Calderón.

Marsillach y Cytrynowski construyeron una caja china de ficciones fragmentando la comedia calderoniana para envolver cada escena con la “realidad” cotidiana de un plató de rodaje durante los años 30<sup>76</sup>, época de la transición entre el cine mudo y el sonoro,

---

<sup>76</sup> Este mismo recurso de insertar la representación de la comedia dentro de un marco superior envolvente que, además, se sitúa temporalmente más cerca del espectador que la acción del drama barroco, ha sido empleado en el año 2012 por la Compañía Micomicón en su montaje de *La dama boba*, dirigido por Laila Ripoll. En este espectáculo, el juego escénico ha sido planteado como un homenaje a los cómicos de la legua de todas las épocas. El espectador se introduce en los años 40 del siglo XX mientras observa a un grupo de actores prepararse para salir a escena en un tablado de pueblo donde interpretarán la obra de

porque entonces “el cine era más teatro que cine” (1998: 463). De modo que, durante la función, existían dos niveles de ficción en el escenario: el primero, enmarcado por los gritos de “¡corten!” y “¡acción!”, era el del rodaje del film en el siglo XX y, el segundo, era el film propiamente dicho, es decir, la comedia calderoniana ambientada en el Madrid áureo.

Para dar coherencia al embalaje de la comedia se crearon personajes nuevos, los miembros de un equipo de filmación<sup>77</sup>, así como unos diálogos *ad hoc* para estos personajes, que escribió el propio Marsillach. Las interrupciones entre escena y escena de la obra barroca se justificaron por dos razones fundamentales: por un lado, su enorme practicidad para efectuar los múltiples y complejos cambios de decorado; por otro, su vínculo con la filosofía barroca calderoniana (“una realidad sobre otra realidad o una falsedad debajo de otra falsedad: un tema, sin duda, calderoniano”, escribió el director en el programa de mano) así como con la propia mecánica de los espectáculos en los corrales de comedias, donde las piezas cortas (loas, entremeses y jácaras) se interpretaban al principio de la comedia e intercaladas entre jornada y jornada. Según Marsillach, las interrupciones se cronometraron al segundo y no se empleo ni una más de las estrictamente necesarias, pues tanto él como su inseparable escenógrafo analizaron al milímetro la obra para acertar de lleno en su adecuada interpretación contemporánea:

En todos los montajes que hicimos juntos Cytrynowski y yo, utilizamos la misma técnica: primero, estudiábamos lo que había pretendido decir el autor; después, imaginábamos cómo se hubiera escenificado aquel texto en su época y, finalmente, hacíamos la traslación —fiel, a nuestro juicio— de aquella representación al mundo de las imágenes de hoy y a la sensibilidad —o insensibilidad— de unos espectadores temerosos de los efectos soporíferos que los clásicos pudieran producirles. A esta actitud tan sensata se la acusó de frivolidad, de superchería, de traición y de basarse en guiños, triquiñuelas y excentricidades baratas. Ningún remordimiento, ninguno. (1998: 464)

---

Lope. A lo largo de la representación, la ficción de los cómicos de la posguerra se introduce dentro de la ficción áurea de tanto en tanto, como ocurre en *Antes que todo es mi dama* de Marsillach. Por medio de este artificio estructural, el clásico se usa para lanzar un mensaje metateatral, una reivindicación desde Micomicón a la sociedad actual: no puede olvidarse el legado interpretativo de los cómicos de la legua y todo su significado histórico, social y cultural. A través de un doble ejercicio de recepción (por un lado, se recibe un espectáculo del siglo XXI en el siglo XXI; por otro, se juega a imaginar cómo sería recibir *La dama boba* en 1946 con las técnicas y medios de la época), el montaje de Laila Ripoll insiste en una idea fundamental: el teatro clásico español es, sobre todo, la historia de sus representantes y las condiciones de su recepción en cada época.

<sup>77</sup> Por orden de aparición en escena, estos personajes eran: señora de la limpieza, pianista, operador, cámara 2ª, sonidista, violinista, sastra, maquilladora, jirafista, ayudante de dirección, cámara 1ª, director, starlet y script.

El estreno en el claustro de los Dominicos de Almagro de *Antes que todo es mi dama* y, posteriormente, su permanencia en cartel en el madrileño Teatro de la Comedia, para luego emprender una gira nacional e internacional marcada por el éxito, fijó la línea estética y conceptual de la CNTC y convenció, tras varios intentos fallidos, de la necesidad de trascender la tradicional relación reverencial con los clásicos<sup>78</sup> para empezar a disfrutar con libertad de su condición de artefactos teatrales. En este sentido, el propio director reconoce que, con esta comedia de capa y espada, “nos lo jugábamos todo a cara o cruz: salió cara y lo celebramos” (1998: 463). La frase marsillesca que sirvió de titular para el artículo de la periodista Rosana Torres (1987) tras el estreno de la obra no podía ser más elocuente: “El teatro es un juego y yo reivindico mi derecho a jugar”.

Jugar con los clásicos. Un desafío con un propósito muy claro: que los jóvenes perdieran el miedo ante Lope o Calderón, pues “preferíamos que se escandalizase Domingo Ynduráin a que bostezara un estudiante. Trabajar pensando en los «entendidos» conduce a un callejón sin salida” (1998: 465). Por eso, Marsillach pensó en el gran público. Y logró su fiel adhesión al proyecto de una compañía nacional de teatro clásico.

### 3.2.2. Exégesis del texto: un perfecto engranaje de capa y espada

En la breve trayectoria de la CNTC hasta el 11 de septiembre de 1987, fecha del estreno de *Antes que todo es mi dama*, no pasa inadvertido un rasgo: ninguna de las primeras cuatro obras representadas pertenece al canon escénico moderno del teatro clásico español sino, más bien, todo lo contrario. Las cuatro se caracterizan por su infrecuencia sobre las tablas<sup>79</sup>. La ampliación del canon imperante y la ruptura con el breve listado de títulos barrocos repuestos sin cuestionamiento alguno a lo largo del siglo XX, fue uno de los

---

<sup>78</sup> Como ya se ha detallado en el segundo bloque de esta tesis, a mediados de la década de los ochenta, el principal antecedente en la puesta en escena del teatro clásico español para el gran público lo constituía el trabajo realizado por los Teatros Nacionales durante el franquismo, con su visión museística de los barrocos como «teatro ejemplar», su veneración del texto como elemento intocable, y su inclinación por el historicismo y la pomposidad en la puesta en escena de los clásicos. Es esta la concepción tradicional que Marsillach pretende doblegar.

<sup>79</sup> El caso de *El médico de su honra* se ha tratado en el anterior capítulo. De *Los locos de Valencia* tan solo se documentan tres montajes anteriores al de la CNTC en el siglo XX: Juan Germán Schroeder se ocupa de ella para los Festivales de España en 1958, el T. E. U. de Valencia la representa en el Teatro María Guerrero en 1962, y el propio Marsillach la dirige, en 1969, con su compañía Grupo Teatro 70. De la obra de Moreto *No puede ser... el guardar a una mujer*, llevada a escena por Josefina Molina como directora invitada de la Compañía en 1987, no se localiza ningún montaje anterior a lo largo del siglo XX.

objetivos iniciales de la primera etapa de la CNTC<sup>80</sup> (y hoy, todavía, sigue siendo el sello de la institución, comprometida en rescatar piezas insólitas entre el copioso repertorio áureo para combinarlas con los títulos canónicos en el cartel de cada temporada). Precisamente, *Antes que todo es mi dama* queda fuera del círculo de las comedias calderonianas más leídas, estudiadas y representadas durante la modernidad, tal como certifica Bernard P. E. Bentley (2000: 1), su editor más reciente.

Rescatada de un olvido de dos siglos gracias al empeño de Marsillach y su equipo, esta pieza pertenece al “otro Calderón”, según la terminología de Pedraza (2010), ese Calderón desaparecido de los tres cánones actuales del teatro clásico (estudiantil, académico y escénico), y aquel que significativamente salvó el porvenir de la CNTC en los momentos más difíciles que ha vivido la institución, durante sus primeros intentos de afianzarse como entidad pública digna de serlo.

Si, siguiendo las principales corrientes contemporáneas sobre el canon literario, convenimos en que “todo canon se resuelve como estructura histórica, lo que lo convierte en cambiante, movedizo y sujeto a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual o colectivo que lo postula” (Pozuelo Yvancos, 1998: 236), no hay duda de que este espectáculo de la CNTC trató de contribuir, en 1987, a ensanchar y reformular el canon calderoniano desde una institución pública. Paradójicamente, esta apertura del repertorio canónico se realizó a través de una comedia que sigue fielmente los patrones clásicos asentados en decenas de comedias de capa y espada.

La definición más célebre (y hasta hoy todavía válida) de las comedias de capa y espada es la que, en 1690, patentó Francisco Bances Candamo:

Los comedias de capa y espada son aquellas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como don Juan, o don Diego, etc., y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse en galán, a taparse la dama y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo. (1970: 33)

Sin embargo, como los sucesos entorno a un galanteo particular son limitados y, durante todo el siglo XVII, los dramaturgos áureos explotaron hasta la saciedad la

---

<sup>80</sup> Preguntado por un periodista sobre el criterio que primó para escoger *Antes que todo es mi dama* como cuarto montaje de la Compañía, Marsillach responde: “Desde 1985, el criterio de elección de las obras ha consistido en representar piezas de autores clásicos poco vistas por el público” (Caubet, 1988).



combinación de todas sus posibilidades en busca de la mayor originalidad, resultó inevitable rozar la monotonía y la reiteración. El propio Bances así lo apunta:

Estas [comedias] de capa y espada han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular que no se parezcan unos a otros, y solo don Pedro Calderón los supo estrechar de modo que tuviesen viveza y gracia, suspensión en enlazarlos, y travesura gustosa en deshacerlos. (1970: 33)

Wardropper se pregunta: “¿Cómo logró Calderón manipular repetidas veces la misma «limitada materia» trillada para formar con ella obras que siguiesen dando gusto a su público?” (1988: 154). El mismo estudioso prosigue: generalmente, Calderón consigue la variedad agregando a la escasa materia nuevos elementos de su propia invención (verbigracia, una puerta secreta que comunica dos aposentos). Pero el caso de *Antes que todo es mi dama* es distinto. En ella falta todo recurso ajeno a la fórmula esbozada por Bances Candamo: es una “comedia de capa y espada quintaesencial. Calderón impone interés a su trama banal intensificándola de manera que los sucesos sigan unos a otros con una rapidez vertiginosa y con una rígida lógica de causa y efecto.” (1988: 154)

Intensificación de una trama conocida para conseguir la “suspensión” del auditorio. Y aquí se pone en evidencia la artificiosidad sobre la que se asientan estas comedias, cuya lógica sorprende a unos espectadores incapaces de identificar su prosaica existencia con las intensas y admirables peripecias que viven los personajes de ficción:

No parece defendible, en efecto, la verosimilitud de las tramas de capa y espada. La misma mecanización extrema de ciertos recursos (llegada imprevista del padre o hermano que sorprende a los amantes, el esconderse el galán, el trueque de nombre e identidades, los apartes, la confusión provocada por los mantos en las tapadas, los disfraces varoniles, etc.) supone una convencionalización inverosímilmente exagerada. (...) Las coincidencias y la acumulación de sucesos en tiempo reducido rompen cualquier límite de verosimilitud. (...) La complejidad de la red que [une a los personajes] aumenta según una mecánica combinatoria que explota todas las posibilidades de un formulismo matemático cuya estructura no tiene nada que ver con la naturaleza, ni con la “vida”. (...) La trama de la comedia de capa y espada no obedece a razones de verosimilitud, sino a la técnica del azar controlado por el dramaturgo al libre albedrío de su imaginación y necesidades de enredo. (Arellano, 1999: 52-53)

Por tanto, concluye Arellano, cuando se trata de comedias de capa y espada es inevitable hacer referencia a su “artificiosa inverosimilitud teatral” (1999: 54). El perfecto funcionamiento escénico del mecanismo interno de la comedia era la principal causa del placer del público, como sostiene Díez Borque, quien resalta la extrema combinación de

causas concertadas y desconcertadas junto con el equívoco continuado como los dos rasgos más particulares de este tipo de comedias áureas:

El omnipresente equívoco, el desacuerdo entre realidad y apariencia, puede aparecer (...) como técnica de efectismos calculados, basados en que el espectador sepa la verdad, frente al mundo de manifestaciones engañosas en que viven personajes de la acción dramática, pero contemple sobre los escenarios los encadenados sucesos “contra esa verdad”, que como en cascada genera el equívoco continuado. Es un recurso aparentemente sencillo, pero que puede llevarse al límite de la complejidad que una pieza como *Antes que todo es mi dama* nos muestra: perfecto y sincronizado artificio de relojería del “enredo” y “confusión” explotados hasta sus últimas consecuencias. (Díez Borque, 1987: 4)

En esta comedia, como suele ser habitual en las escritas para el corral, Calderón crea una trama para tres galanes y dos damas, los cuales “se organizan en relaciones muy densas de amor, parentesco o amistad en todas las combinaciones posibles, con presencia muy abundante de simetrías y paralelos” (Arellano, 1995: 435). En este caso, Félix y Lisardo son dos caballeros enamorados, respectivamente, de las damas Laura y Clara. Los cuatro amantes deberán luchar contra la oposición a sus relaciones por parte del padre de Laura, don Íñigo (el “barbas” obsesionado con el honor que, vencido por el deseo de los jóvenes, nunca lleva a la práctica sus sanguinarias amenazas) y el hermano de Clara, Antonio (el presuntuoso y ridículo “galán suelto”). Las dos damas poseen personalidades fuertes y manejan la iniciativa amorosa. No dudan en salvar cuantos obstáculos les imponga la sociedad patriarcal hasta ver cumplida su voluntad: casarse con quién ellas han escogido. Toda la obra se organiza dentro de una estructura efectista de los hechos basada en las equivalencias situacionales, los paralelismos o las contraposiciones entre los personajes y la precisión de las coincidencias, con la consiguiente comicidad que se desprende de la sincronización perfecta de este mecanismo:

*Antes que todo es mi dama* está construida sobre dos grandes equívocos (el de la banda enviada por Félix a su amada Laura y el de la confusión de identidades entre Félix y Lisardo) y sobre la concertación de causas y acciones, que hace que Laura y Clara, amadas de los amigos Félix y Lisardo sean también amigas, que el hermano de Clara (Antonio) venga a ser, precisamente, el caballero al que hirió don Félix en Granada, motivo de su huida a Madrid; aparte de un (...) pretendido amor de Antonio hacia Laura. Con estos ingredientes, explotados en variedad de combinaciones, Calderón estructura la comedia en varios núcleos, que articulan el necesario progreso lineal de información que van dejando cabos sueltos en tensión, para ir anudándose, progresivamente, al ir entrando en contacto los distintos personajes y sus historias, lo que a su vez —como en un juego de cajas chinas— va haciendo que el equívoco genere sucesivos equívocos, como una ejemplarización ilimitada del engaño de lo aparente, ayudado por inesperadas coincidencias. (Díez Borque, 1987: 6)

Bentley (2000: 85-99) analiza todas las fuentes de comicidad de esta obra calderoniana: las características de los propios personajes, el enredo progresivo de la trama (el ya comentado equívoco de identidades, las visitas secretas a casa de las damas interrumpidas por la llegada del padre o el hermano...), y también las alusiones metateatrales que figuran en el texto<sup>81</sup>. Estas autorreferencias señalan las situaciones o personajes de sobra conocidos por el público asiduo al corral, creando un nivel de comicidad para expertos en la materia, es decir, para ese público que, como el del contemporáneo cine de género, reconoce las situaciones típicas y los elementos característicos del género dramático que está viendo:

Uno de los placeres proporcionados por estas comedias, placer ciertamente adquirido con la experiencia, es el de identificar la reiteración de personajes y situaciones típicos en tramas variadas y nuevos contextos. (...) Muchas veces estos elementos se repiten como autorreferencias metateatrales. (...) Estas autorreferencias irónicas a las convenciones, dentro del mismo espectáculo dramático, provocan la ruptura de la ilusión escénica y el distanciamiento de los espectadores, haciéndolos reflexionar sobre estos mismos procedimientos dramáticos, y evitan así la fosilización crítica por las fórmulas de las convenciones. (...) Es desde esta perspectiva irónica y lúdica donde se aprecia mejor la artificialidad e inverosimilitud que caracteriza a las comedias de capa y espada. (Bentley, 2000: 90-94)

La artificialidad e inverosimilitud de la comedia de capa y espada tienen como principal objetivo admirar, entretener y suspender al auditorio, es decir, lograr el éxito del producto como esparcimiento de masas. Pero, al mismo tiempo que reina la diversión entre el público, la inverosimilitud introduce, de forma inevitable, un efecto de distanciamiento que induce a una reflexión sobre la trama concreta que está representándose en el tablado así como sobre la experiencia teatral en general. Marsillach aprovecha este efecto connatural en las comedias de capa y espada para llevarlo a su extremo más radical: al colocar un marco (el rodaje cinematográfico) a una comedia barroca, el distanciamiento se hace insoslayable y todas sus convenciones quedan a la vista con mayor desnudez. En vez de ir a la contra de la artificiosidad barroca por su dificultad para conectar con el público del siglo XX, Marsillach la subraya lúdicamente y consigue, precisamente, el objetivo original de esas comedias: entretener.

---

<sup>81</sup> Se recogen, a continuación, tres ejemplos en este sentido: "HERNANDO: sino que hagamos otra cosa / que sea nueva en los teatros. / MENDOZA: ¿Qué es? HERNANDO: Que seamos amigos, / pues que lo son nuestros amos; / que es muy viejo esto de andar / de pendencia los criados/ toda la vida." (vv. 75-81); "BEATRIZ: cosa es/ que si se escribe después / no se ha de creer" (vv. 2806-08); "LISARDO: que parecidos / son en cualquier accidente / los lances de amor, ¿qué mucho / si son uno mismo siempre?" (vv. 2515-18).

### 3.2.3. Recepción: un triunfo de público y un asombro para la crítica



En el montaje de *Antes que todo es mi dama*, dirigido por Marsillach, la primera imagen que veían los espectadores era un telón iluminado con el rótulo de unos estudios cinematográficos y una limpiadora.

Mientras el público va tomando asiento en la sala, una señora de la limpieza pasa el mocho por el escenario, cuyo telón de boca metálico exhibe un rótulo donde se lee “Estudios Cinematográficos”. Se alza el telón y empieza la vida en el plató de rodaje. La limpiadora termina su tarea mientras canta una canción popular durante los años 30, *¡Ay, mamá Inés!*, acompañada por el pianista recién llegado. Al ritmo de esta melodía van incorporándose el resto de los trabajadores. Los técnicos hablan de la actualidad futbolística, el sonidista se emociona al comentar un nuevo sistema alemán de captación de voz para las películas (esta alusión nos sitúa en los primeros años del cine sonoro, cuando aún se está investigando sobre la materia) y el pianista, burlón, teclea algunas notas de la *Lili Marleen* alemana. Poco a poco, el plató vacío va llenándose con los decorados e iluminándose con las luces de grabación. Las prisas por comenzar la sesión se intensifican con la llegada del director, ansioso por escuchar las palabras que dan paso a la obra del autor barroco: “*Antes que todo es mi dama*. Película sonora basada en una obra de Calderón”. Claqueta y... El mundo de los años 30 desaparece en la oscuridad. La atención

del espectador se centra en los dos criados, Hernando y Mendoza, que esperan a sus amos en una posada barroca<sup>82</sup>.

Los primeros compases del cuarto montaje de la CNTC nos presentan a un equipo de rodaje de los años 30 en unos estudios que podrían ser los de Cifesa, Chamartín o Cea, donde va a grabarse un film con “guión” de Calderón de la Barca. A lo largo de la función, y sin contar la escena inicial, la comedia de Calderón es interrumpida con los diálogos de los miembros del estudio cinematográfico hasta en ocho ocasiones, aunque durante el tercer acto la presencia en escena de los técnicos y el director disminuye notablemente para otorgar todo el protagonismo a la trama áurea. Pese a las interrupciones y su consecuente cambio de plano (epocal y espacial), el ensamblaje de ambas dimensiones, la calderoniana y la cinematográfica, funciona sin fisuras. El testimonio de Alonso Cuenca así lo constata:

Lo que parecía imposible al comienzo de los ensayos: la perfecta integración de las dos partes —cine y teatro— sin el evidente peligro de alargar en demasía la duración del espectáculo y sin que “chirriase” la irrupción de esa “modernidad técnica” entre los versos de Calderón, se convirtió en una realidad que sorprendió y cautivó a los muy diversos públicos que tuvieron la oportunidad de contemplar tan insólito y sorprendente montaje. (2001: 417)

La crítica destacó su cualidad de espectáculo de envergadura bien resuelto, cuyo pulcro funcionamiento escénico atrapaba a los espectadores y sorprendía por sus amplios medios técnicos (decorados, iluminación, materiales) pero también por el elevado número de actores que conformaba el elenco del montaje, más de una treintena:

Como juego teatral donde prima el artificio, *Antes que todo es mi dama* es un ejercicio de estilo que funciona como un reloj de precisión. Todos los elementos están en función de captar al público con el sello del gran espectáculo. (Bejarano, 1987)

Independientemente de que se entienda como acertado o no el que la CNTC se fije en una obra de discutible valía comparada con la producción del propio Calderón, lo cierto es que constituye un buen divertimento acometido con evidente dignidad y resuelto con un alarde de medios. (...) Marsillach recupera para el teatro la brillantez del gran espectáculo. (Zapater, 1988)

La interpretación de un piano y un violín en directo con una música de subrayado de la acción a la manera del cine mudo y en las antípodas de la banda sonora actual, así como los efectos sonoros especiales (el viento o los cascos de los caballos) ejecutados ante el público por el sonidista ubicado en un palco lateral, configuraban el entorno sonoro de

---

<sup>82</sup> Véase el vídeo 2.1. del DVD que acompaña a esta tesis.

la escenografía diseñada por Carlos Cytrynowski, a cuyo cargo estaban también los figurines y la iluminación. La contribución estética del escenógrafo de la CNTC fue determinante para el éxito global del espectáculo (Andura Varela, 2000: 147-148). Asimismo, significó una exploración en las características que unen y separan dos expresiones artísticas de distinto calibre, como el cine y el teatro, y un reto: el de asumir la retórica de la imagen cinematográfica sobre un escenario. A lo largo del montaje, Cytrynowski explota los gags de movimiento, los primeros planos, los efectos de plano y contraplano, y demás recursos visuales de la gramática fílmica.

La fórmula del plató cinematográfico permitió a Carlos Cytrynowski asumir el papel de escenógrafo de cine, y —desde él— investigar cómo trasponer al teatro la libertad de ángulo y enfoque que tiene una cámara, frente a la inmovilidad del espectador. La ficción del rodaje obligaba, además, a resaltar el colorido de trajes y decorados, tal y como se hacía en aquella época, para poder así obtener algún tipo de contraste vivo en el blanco y negro del celuloide. Con ello se conseguía, por otra parte, integrar en los registros de la Compañía una nueva experiencia: si *El médico de su honra* era obra creada en contraste del claroscuro, y *Los locos de Valencia*, pieza plena de luminosidad, *Antes que todo es mi dama* se concebía como juego escénico de color. (Muñoz Carabantes, 1992: 461)

Efectivamente, se buscó dotar de un colorido exagerado el vestuario de los actores que interpretaban los personajes de Calderón para, por un lado, entrar en contraposición con el blanco y el negro predominantes en el vestuario del equipo técnico de los años 30 y, por otro lado, buscar la verosimilitud en la propia historia del cine al remitir a la época en que era necesario contrastar mucho los colores de decorados y ropas para lograr una impresión fílmica de calidad en blanco y negro. Asimismo, como destaca Muñoz Carabantes, es evidente la evolución cromática que planteó este montaje en relación con los anteriores de la CNTC: del pardo de *El médico de su honra*, pasando por el luminoso blanco de *Los locos de Valencia*, y sin olvidar la gama de cálidos pasteles de *No puede ser... el guardar a una mujer*, se llegaba aquí a un vestuario multicolor confeccionado con rasos de radiante brillo.

En líneas generales, la crítica estuvo de acuerdo en resaltar el triunfo del montaje y el éxito entre el público, calculado en ocasiones a través de la intensidad de los aplausos, como el que recibió la noche de su estreno en el Claustro de los Dominicos de Almagro (Corral, 1987). La mayoría de críticos claudicaron —esta vez sí— ante el afán lúdico y desacralizador de Marsillach en su acercamiento al texto barroco y lo aceptaron como un riesgo necesario, casi imprescindible, para alcanzar la conexión con esa masa de espectadores amedrentados o desmotivados ante los clásicos.

Una forma liviana de acercar textos aparentemente polvorientos a la sensibilidad del día. De facilitarlos, con lo que esto implica. (...) Nadie es dueño de la ortodoxia y así se logra también un espectáculo grato y entretenido. (Barea, 1989)

Esta propuesta, en un principio, puede parecer una osadía o un ejercicio de irrespetuosidad. Sin embargo, el resultado final es excelente, profundamente original. (...) Marsillach logra un doble efecto, el necesario distanciamiento con un teatro de “enredo” —exquisito y de factura inmejorable, que nos puede caer lejano— y, por otra parte, configura un espectáculo de estirpe “puramente” calderoniana al mezclar dos ideas distintas, dos universos paralelos subordinados: la realidad y el sueño. La brillantez del montaje es absoluta. Todo resulta ingenio, picardía, gran pericia técnica y una sorprendente capacidad para mudar de escenografía y decorados sin que la función se resienta, ni pierda un ápice de espectacularidad. (Castro, 1988)

No obstante, en 1987 aún pervivía una concepción conservadora sobre la forma de montar los clásicos que, a fuer de puestas en escena tan atrevidas y faltas de prejuicios como la que se estudia aquí, se ha desdibujado a día de hoy. La idea del clásico como reliquia de museo, intocable en su condición vetusta y canonizada, pervivía en aquellos puristas que se preguntaron si era necesario manipular hasta tal punto una comedia de Calderón que se sostiene perfectamente por sí misma. El artificio de ubicar la comedia calderoniana dentro de otra “realidad” escénica se censuró por constituir una degradación del valor de la obra barroca y, en consecuencia, un pretexto para distraer al espectador de una trama clásica considerada por el equipo directivo de la CNTC como carente de interés:

En definitiva, lo que más importa, según nos parece adivinar, es presentarnos un espectáculo de manera tal que el estatismo del teatro clásico, la pesadez de sus años y de sus modos teatrales que llegaron a ser reliquia, cobren una cierta viveza, un cierto movimiento extra-argumental por la búsqueda proclamación de este ardid, esta excusa, esta artimaña. (...) Pero la parte cinematográfica se ha cargado a la obra de Calderón y poco le importa al espectador lo que le pasa a los personajes, y tampoco se pierde mucho porque da la impresión de que se trata de una obra tópica de capa y espada, y al espectador sólo hipnotiza el espectacular juego escénico. (Aizarna, 1988)

Otros aspectos cuestionados en relación con el trabajo de los actores fueron, por un lado, la interpretación basada en la exageración gestual del cine mudo y, por otro, la combinación del recitado enfático del verso (por ejemplo, en el caso de las actrices María Luisa Merlo y María Jesús Sirvent en sus papeles de Laura y Clara) con una dicción más basada en la naturalidad (verbigracia, la interpretación de Félix por Ángel de Andrés). Para algunos críticos, esta propuesta enraizada en el trabajo físico del primer cine “brinda al público no habituado al teatro un material que se digiere sin esfuerzo, apoyándose en el humor y el histrionismo (...) con una actitud nada perezosa ni autocomplaciente que lleva

a reforzar en todo momento con el gesto la palabra” (Zapater, 1988) y el desequilibrio de estilos interpretativos ayuda a mantener el ritmo de la función y dosifica el intencionado remedo de unos modos desfasados de hacer teatro clásico (Barrasa, 1988). Para otros crítico, en cambio, resulta imposible disimular su insatisfacción ante un montaje que “es más la parodia de un clásico, que un clásico, con lo que todos los problemas irresueltos sobre la interpretación y el recitado se disuelven en su propia burla” (Barea, 1989).

En este sentido, la opinión de Haro Tecglen sintetiza, con su singular mordacidad, todas las denuncias y los enojos de la crítica refractaria al montaje:

Marsillach superpone otra carpintería a la de Calderón. Como la trama es necia, encuentra una solución para representarlo aumentando su necedad (...). Al ser los actores imaginados como malos, y la película también, todos los defectos —de dicción, de declamación, de actitud— están completamente cubiertos. Es inútil decir que la obrilla de Calderón pasa no a segundo plano, sino a pretexto, porque ella misma está manipulada desde esa versión y esa dirección. Resulta una burla de sí misma y una demostración de lo tontos que eran nuestros antepasados del Siglo de Oro, y también los de los años 30. (Haro Tecglen, 1987)

Pese a su oposición declarada<sup>83</sup>, Haro Tecglen hubo de reconocer el impacto que supuso el juego de Marsillach con la comedia de capa y espada calderoniana entre los espectadores:

Las risas comenzaron desde las primeras escenas, después los aplausos claramente destinados al director por su forma de resolver escenas; todo fue creciendo, acalorándose, hasta el brillante final proyectado. Si hubo premeditación de éxito, el desarrollo de la obra y el ingenio de Marsillach ganaron su batalla y consiguieron un triunfo clarísimo. (Haro Tecglen, 1987)

Mientras el público disfrutaba del espectáculo, algunos críticos no podían dejar de interrogarse: “Frente a toda esta aureola de éxito que preside el montaje se levanta una duda razonable: ¿necesita tanto aditamento un clásico para que sea digerible?” (Bejarano, 1987). Fernando Lázaro Carreter trató de explicar por qué sí resultaba útil la estrategia envolvente del clásico llevada a cabo por Marsillach para atrapar a un espectador contemporáneo alejado de las convenciones teatrales del Siglo de Oro:

---

<sup>83</sup> El espectáculo de Marsillach recibió críticas motivadas “por rivalidades personales, profesionales o políticas, o incluso por cierto desdén hacia el teatro del Siglo de Oro” (Urzáiz, 2006: 187). Si hemos de atender a la opinión de Rafael Pérez Sierra sobre la desafección declarada de Haro Tecglen a la comedia barroca (véase la entrevista con el exdirector en esta tesis), resulta evidente la contradicción entre su ardiente defensa de un tratamiento ortodoxo de los clásicos y su aburrimiento ante ellos, aunque se los “endulcen” como en esta función. Todo parece indicar que la contradictoria postura de Haro Tecglen esconde una animadversión personal y un deseo íntimo de oposición al proyecto de su otrora amigo Marsillach.



Construido nuestro teatro [barroco] en compenetración absoluta con el sistema social de su tiempo (...), la vigencia de sus conflictos ha disminuido en la medida en que han variado los valores en que se fundaba aquella convención. En la mayor parte de los textos áureos, sobreviven sólo virtudes formales, no fácilmente apreciables por un público cuyo concepto de la sociedad y del espectáculo obedece a modelos muy posteriores (...). Y eso es lo arduo de la empresa que ha asumido Adolfo Marsillach, esa mediación entre dos tipos de mentalidades separadas por un hondo hiato. Pienso muy sinceramente que es la persona capaz de lograrlo; en él se juntan una sólida base cultural —es imprescindible, y no abunda entre quienes andan por los escenarios— con cualidades propias de un artista de nuestro tiempo: audacia, originalidad, escepticismo, humor, ironía, desenfado (...). Los hallazgos del director son muchos. Ha salpicado el diálogo con múltiples “gags” que no lo desvirtúan, con incentivos para la vista y para el regocijo, que vigorizan el carácter lúdico, pura invención del ingenio, que la comedia posee. Y ello sin que el texto sufra alteración de letra o de sentido. (Lázaro Carreter, 1988)

### 3.2.4. Análisis: la distancia y el efecto de distanciamiento

Lázaro Carreter habla de la improbable vigencia cultural de los conflictos que plantea *Antes que todo es mi dama* y de la evolución de las convenciones teatrales desde el siglo XVII al XX como dos motivos de peso para aprobar el juego “mediador” de Marsillach. De hecho, Carreter apunta en su análisis las dos razones sobre las que el propio director sustenta su audaz propuesta teatral: el desfase de la pieza dramática tanto a nivel de contenido ideológico como de forma artística. La solución que se postula es la aplicación del juego y la experimentación.

Con anterioridad, se hacía referencia a la artificiosa inverosimilitud de las comedias de capa y espada que, según Arellano, impedía cualquier identificación entre espectadores y personajes en su época, y se aludía también a las referencias metaliterarias de los textos que ubican la comedia en el terreno más puro de la ficción y, por tanto, contribuyen a su artificiosidad. Como apunta Wardropper, “Calderón no nos deja nunca olvidar que estamos presenciando una distorsión artística de las costumbres humanas” (1988: 156), pues aunque la definición de Bances Candamo apunte que las comedias de capa y espada reflejan una sociedad de caballeros particulares, se entiende que este reflejo es un mero punto de partida para la creación de una trama imaginaria construida al servicio de la diversión del público.

Sin embargo, las comedias áureas no constituyen un entramado de ficción sin vínculo histórico y social alguno; en ellas se proyecta, inevitablemente, la época que las vio nacer. Así, las comedias de capa y espada aluden, desde su irrealidad, a una realidad muy

concreta. En este sentido, tal como apunta Bentley, “al igual que el cine, las comedias exageran y distorsionan la realidad para atraer a su público, porque la vida no entretiene tanto como el teatro o el cine (...). [Calderón] entretiene y mantiene el interés de su público, sin dejar de presentar unos comentarios sobre la sociedad en la cual vivió” (2000: 100-102). La comedia “es un pasatiempo frívolo”, sostiene Wardropper, “pero como todos los juegos, tiene un envés más serio (...). En el fondo, la comedia de capa y espada constituye una crítica no sólo de la sociedad, sino también de la naturaleza humana” (1988: 156).

Calderón, desde el género de la comedia de capa y espada, y mediante la exageración, la mecanización y la artificiosidad que le son propias, explora las cuestiones que, de forma recurrente y angustiosa, interesaban a sus contemporáneos: la libertad del individuo frente a una sociedad encorsetada, las barreras instauradas por el sistema para impedir la consumación de los deseos personales<sup>84</sup> o la rémora del honor en un patriarcado donde las mujeres debían aplicar el máximo ingenio para subvertir sin peligros su condición pasiva. Ahora bien, como expone Díez Borque, la exacerbación del mecanismo de las comedias de capa y espada llega a producir la impresión de que este mecanismo “tiene valor en sí y por sí, con una consecuente aminoración de la carga conceptual e ideológica, aparentemente sacrificada a un ritmo concertado y desbocado de coincidencias y engaños” (1987: 11).

Precisamente, *Antes que todo es mi dama*, comedia de capa y espada “quintaesencial”, caracterizada por extremar al límite los mecanismos artificiosos del género, antepone, con mayor rotundidad que otros títulos afines, el ritmo y la estructura a cualquier mensaje ideológico. Marsillach no escoge esta obra aleatoriamente. Es perfecta para su objetivo: mostrar la obra como ejemplar idóneo de un producto barroco divertido e hilarante. Una apuesta teatral de este tipo, es decir, una representación lúdica y divertida que pone el acento en los convencionalismos de la comedia barroca a través de la ironía y la exageración, puede tener el mismo atractivo de un vodevil de principios del XX o de una

---

<sup>84</sup> En un lapsus freudiano, el claquetista que da paso a la grabación de la toma se equivoca en una ocasión al pronunciar el título del film y dice “*Antes que todo es mi cama*”, provocando la risa de sus compañeros. Marsillach pone de relieve que el verdadero motor de la acción de la comedia, por debajo de la actitud galante y cortés de Lisardo y Félix dispuestos a anteponer su dama a todo, es el impulso sexual que sienten las dos parejas de enamorados.

*sitcom* posmoderna<sup>85</sup>. Si el público áureo quedaba “suspendido” gracias a la inverosimilitud de las comedias de capa y espada, el público contemporáneo queda agradablemente sorprendido por el juego irónico con el que se aborda un texto barroco. Y aquí entra el cine.

Para remarcar la artificiosidad de las comedias de capa y espada, Marsillach las introduce dentro de un ámbito artístico donde, como sabe todo espectador del pasado y el presente siglo, el artificio es la estrella. Como apunta atinadamente Profeti en su defensa del trabajo de la CNTC con *Antes que todo es mi dama*:

El espectador de hoy necesita un filtro que le vuelva a subrayar este soporte convencional de la comedia de capa y espada, ese conjunto de clichés literarios de los cuales Calderón era bien consciente (...); necesita un diafragma que distancie la pieza y la vuelva a situar en su espacio natural, alejándola en el tiempo; y, con una invención extraordinaria, Marsillach interpone entre el público y el texto literario la cámara cinematográfica. (...) Si el público de hoy ha perdido el sentido de la convención, es necesario que el montaje vuelva a sugerírselo constantemente. (1987: 23)

Efectivamente, las convenciones del género son constantemente resaltadas e, incluso, hiperbolizadas con humor, lúdicamente, a través de un variado repertorio de recursos teatrales que se analizan en el siguiente epígrafe. Y, gracias al distanciamiento ejercido por el envoltorio cinematográfico de principios del XX que rodea al universo de capa y espada de Calderón, el espectador es capaz de vislumbrar con mayor nitidez los principales rasgos de este tipo de obras barrocas. Se trata de alejar para acercar.

---

<sup>85</sup> Ángel Facio presentó una original ponencia en las Jornadas de Almagro del año 1996 bajo el título “Don Pedro Calderón, precursor del vodevil”. En ella, Facio localiza los múltiples vínculos existentes entre la comedia de enredo calderoniana y el vodevil decimonónico (el de Scribe, Labiche y Feydeau): ambos subgéneros pertenecen a la comedia urbana y de costumbres, la acción se constituye en infinidad de peripecias, la trama está por encima de los personajes “tipo”, en ambas se halla el tema del honor (conyugal en el vodevil, previo al matrimonio en Calderón), el enredo, el equívoco, la casualidad-causalidad, el espectador que lo sabe todo y la rauda resolución como final feliz. Puede hacerse extensible el vínculo a las actuales y exitosas *sitcoms* (contracción de *situation comedies*), inspiradas a su vez en los vodeviles populares (Padilla y Requeijo, 2010). Ciertamente que las *sitcoms* son seriales, pero también que cada episodio funciona como una entrega autónoma con principio y final. En estas series, se presentan situaciones divertidas similares a las de la vida cotidiana pero llevadas al extremo y protagonizadas siempre por el mismo conjunto de personajes. La comicidad basada en gags recurrentes o en el tratamiento paródico de temas serios, su apego a la actualidad, los personajes inmutables y predecibles, los espacios fijos que inspiran familiaridad en el espectador, etc., son puntos en común con las comedias de enredo barrocas.

### 3.2.4.1 Convenciones al aire, ironía y subversión del final feliz



El carruaje de don Íñigo es una estructura de madera que un actor camuflado desplazada por el escenario, mientras el director del film graba la escena.

Durante la representación de *Antes que todo es mi dama*, son varias las ocasiones en que la ficción superior o envolvente penetra dentro de la ficción calderoniana para apuntalarla como artefacto teatral, recordando al espectador que está gozando de una “realidad” dentro de otra “realidad”, o de un artificio dentro de otro artificio. Como el equipo técnico del rodaje está constantemente supervisando el desarrollo de la trama de Calderón y asegurando su perfecto funcionamiento, no resulta extraño que un ayudante de producción sujete a la criada que va a meterse en la casa equivocada del decorado, o que otros detengan a Clara, colocándole un taburete a la altura del trasero, cuando está a punto de traspasar el espacio marcado para la grabación de la toma, o que la *script* deba entrar al centro del plató para sacar de la desorientación al actor que interpreta a don Íñigo después de la lucha callejera en medio de la oscuridad. Estas puntuales intervenciones de los personajes de los años 30 resultan humorísticas, pero bajo su hilaridad envían un mensaje al entretenido espectador: las comedias de capa y espada precisan un aparato escénico de exactitud formal y sincronización perfecta, su complejo mecanismo debe cuidarse al milímetro, porque cualquier error puede estropear la ilusión de su deleitoso fluir.

Lógicamente, el hecho de que los decorados se compongan y descompongan ante el espectador durante los cambios de escena o que los efectos sonoros se interpreten en directo por un especialista acoplándose burlescamente a la acción de los personajes contribuye a poner en evidencia la irre realidad, es decir, la calidad de artefacto ficticio de lo que se está contemplando<sup>86</sup>. Pero, Marsillach, además de recalcar constantemente su juego con la obra de Calderón, se propone subrayar escénicamente algunas de las características prototípicas de la comedia de enredo barroca, al mismo tiempo que ironiza sobre la extremada codificación del género. Esta ironía a costa de Calderón constituye, probablemente, la punta del iceberg de la irritación del sector más conservador de la crítica.

Si los personajes de la comedia de capa y espada son tipos con rasgos estables, Marsillach acentúa este carácter convencional hasta rozar la inverosimilitud a través de una interpretación que no cesa de sumar el gesto a la palabra en su búsqueda del máximo concierto entre movimiento y dicción. Ya se ha aludido al recitado antinatura del verso por parte de las actrices que dan vida a las dos damas, pero cabría añadir aquí el acompasado movimiento de caderas con el que siempre se desplaza Clara por el escenario para acompañar sus parlamentos de tono melindroso. Tampoco puede obviarse la burla de la figura de los galanes durante el gag de la taza de chocolate. Tras la segunda visita de don Íñigo a la posada para exigir al falso Félix (Lisardo) que se case con su hija, el verdadero Félix está desesperado pues teme que el padre castigue en su hija la falta de decisión del enamorado y la convierta en el blanco de su ira. Discute con Lisardo sobre la necesidad de aclarar el embrollo de identidades que puede acabar en funesto disgusto. Es entonces cuando lanza al aire su credo amoroso y la base argumental de la obra desde el propio título:

Pues la obligación que tiene  
un amante caballero  
en todos los accidentes  
del tiempo y de la fortuna,  
de la vida y de la muerte,

---

<sup>86</sup> En este sentido, un recurso clave para remarcar la condición de artefacto artístico de la obra es el empleado durante la “grabación” de la escena del encuentro de Lisardo y Félix con Antonio y don Íñigo en la Iglesia de San Sebastián. Los actores aparecen en la oscuridad de la escena bajo una iluminación que recrea los primeros planos cinematográficos. El objetivo es ocultar la estructura de madera que hace las veces de su carruaje o su caballo. Sin embargo, el espectador es consciente de la simulación que se está realizando ante la cámara y ríe ante los acordados movimientos de los cuerpos de los actores que tratan de remedar los vaivenes típicos de su medio de locomoción.

del amor y de la honra  
 es saber que ha de ser siempre  
 antes que todo la dama.

(vv. 2764-2771)<sup>87</sup>

Sin embargo, el énfasis y la solemnidad de tan importante declaración de intenciones se ven degradados irónicamente por el juego gestual de los dos galanes, lo cuales, durante su diálogo, intercambian una taza de chocolate en la que van mojando bizcochos hasta que Félix, ya solo en escena e intentando desprenderse de la dichosa taza con la ayuda de un técnico, proclama los versos anteriores. Más adelante, cuando el director muestre su enojo por el error de los actores, el espectador sabrá que la taza no figuraba oficialmente en el film. El intérprete que da vida a Félix se disculpará por el fallo: “La taza de chocolate no estaba en el guión... ¿pero cómo iba a decir yo eso «del tiempo y de la fortuna, / de la vida y de la muerte...» con una taza de chocolate en la mano?”, reconociendo así la humorística incongruencia entre la gravedad del mensaje y la informalidad de los modos. Marsillach multiplica la comicidad de la pieza y la lleva hasta sus últimas consecuencias.

Otros convencionalismos puestos de relieve en el montaje guardan relación con los motivos prototípicos de las tramas de capa y espada. Uno de ellos, el del equívoco, se enfatiza durante la escena de la banda, elemento destinado por Félix a su enamorada Laura y que acaba luciendo Clara para desesperación de Lisardo, quien cree que la amada de Félix es su misma amada... En cada ocasión en que la prenda entra en juego se reitera un recurso escénico para destacar su función teatral: se hace la oscuridad en el escenario con el objetivo de iluminar tan solo la banda y el piano ejecuta una mágica melodía con reminiscencias de arpa.

La llegada de improviso del padre a la casa donde se encuentra su hija con el caballero que la corteja o recibiendo de él algún presente o billete es otro convencionalismo de trama que Marsillach se propone subrayar. Cuando Laura acepta del criado de Félix el regalo de la banda y una carta de su amado, don Íñigo hace su inesperada aparición proclamando: “Ya estoy de regreso aquí, / que es mucha ausencia”. La adaptación de Rafael Pérez Sierra se permite la licencia de modificar los versos originales:

---

<sup>87</sup> En este capítulo se cita siempre la comedia de Calderón *Antes que todo es mi dama* por la edición de Bentley (2000).

“Esperadme, Fabio, aquí. / Presto escribiré” (vv. 641-642), para remarcar el convencionalismo de la llegada del padre a su hogar tras una ausencia en la que han ocurrido hechos indecorosos para su estricta moral. Además, el director del film obliga a repetir la toma porque “no se oye” bien este enunciado de don Íñigo relativo al característico desarrollo de los acontecimientos en las tramas de capa y espada.



Félix (Ángel de Andrés) espera tras una puerta a que el pretendiente Antonio (Antonio Canal) abandone la sala de Laura (María Luisa Merlo) para poder salir de la casa de su enamorada sin ser visto.

Finalmente, dentro de los convencionalismos de trama de las comedias que aquí nos ocupan, no puede faltar la lucha callejera con espadas, que haría las delicias de los mosqueteros en los corrales, y a la que Marsillach otorga especial relevancia en su montaje. Durante la tercera jornada, cuando Antonio y don Íñigo, por defender el honor de su hermana e hija respectivamente, se enzarzan en una pelea contra Félix y Lisardo, Marsillach introduce, en el fragor de la batalla, un lema de su propia cosecha proclamado a coro por los cuatro espadachines: “¡Flux y a ellos, que es comedia de las de capa y espada!”. El género teatral queda patente en este grito de guerra que enlaza con las alusiones metateatrales introducidas por Calderón en su texto y con su ya aludido efecto de distanciamiento. La definitiva vuelta de tuerca se produce cuando suenan las campanadas provenientes de una iglesia cercana y los caballeros detienen sus armas para



rezar un presto Ave María antes de volver a la carga. El director lo ratifica: estamos ante una comedia.

Con anterioridad se apuntaba cómo los paralelismos estructurales resultan esenciales para provocar el efecto de mecanismo de relojería típico de la comedia de capa y espada. Estos paralelismos conceptuales tienen su correlato en la escritura de la obra, plagada de paralelismos formales. De nuevo, Marsillach busca resaltarlos en escena para que no pasen desapercibidos al espectador. Cuando, en la tercera jornada, Félix visita a Laura preocupado por la vida de la joven bajo el yugo de un padre violento, los enamorados se enzarzan en una disputa. Félix desea aclarar la confusión, pero Laura, indignada ante la desvergüenza del baile de identidades con Lisardo, no quiere atender sus excusas. Los medios versos alternados con que discuten los amantes se dibujan en escena a través del desplazamiento de la dama con su silla de un extremo a otro del escenario, perseguida por Félix para tratar de hacerse escuchar (vv. 2974-2988).

Aún más convenciones se explicitan en la puesta en escena de *Antes que todo es mi dama*. Una tiene que ver con la propia fórmula de los personajes en la Comedia Nueva. La figura imprescindible del criado gracioso es aquí llevada al extremo del *clown* en la parodia sobre el excesivo vestuario de los caballeros barrocos. El largo parlamento de Hernando (vv. 1173-1217) acerca de las causas de su pereza ante el vestirse y desvertirse cotidiano está plagado de vocabulario de época completamente indescifrable para un espectador medio (escarpín, copete, agujetas, golilla, bigotera...). Una interpretación naturalista de estos versos resultaría tediosa, pero Marsillach logra hipnotizar al público creando un divertido *sketch* próximo al *music-hall*, lleno de ritmo y movimiento, donde los actores casi se transforman en mimos para imitar, al unísono, los movimientos de un hombre vistiéndose y desvistiéndose.

Marsillach se permite, incluso, ironizar sobre la convención de la perspectiva en los escenarios con decorados que simulan profundidad (decorados que Calderón empleaba en sus montajes cortesanos). Durante la escena de la primera jornada en la madrileña calle de las Huertas, los personajes hacen su aparición desde el fondo del decorado convertidos en enanos que aumentan su estatura a medida que van acercándose al proscenio. Otra vez quedan al desnudo las convenciones teatrales aceptadas como dogmas y, otra vez también, se logra la carcajada del público.



El subrayado escénico de cada convencionalismo prototípico de la comedia barroca resulta, como se ha constatado, irónico por sí mismo. Pero, tal vez, donde mejor se concentra la ironía del montaje es en los comentarios de los miembros del equipo de grabación. De hecho, Marsillach introduce en estos parlamentos, creados por él, respuestas veladas a las críticas vertidas durante esos años a la CNTC. Todo un guiño de complejidad barroca. Si la productora del film es “Producciones Muerto” (como los clásicos barrocos para la sociedad de los años 80), si la despistada ayudante de peluquería no sabe ni en qué siglo se sitúa la acción de la película que están rodando (“¡Ah!, Pero, ¿esta película va del siglo XVII?”), no resulta menos significativo que se discuta si un tocador actual puede servir o no como *atrezzo* para una representación de un texto clásico. Al ver el mueble donde va a sentarse Laura para empolverar su nariz durante una escena, el director exclama: “No se puede grabar una película de capa y espada con un tocador de hoy. ¡No se puede!”. Alguien le replica: “No hay otro”. El director, tras unas milésimas de segundo de perplejidad absoluta, prorrumpe: “¿Que no hay otro? Pues muy bien. ¡Entonces, se puede!”. Marsillach, desde el propio espectáculo, está cuestionando el sentido (o más bien evidenciando el sinsentido) de las puestas en escena arqueológicas que cierto sector crítico reclamaba para la CNTC.

También la polémica en torno al recitado del verso aparece reflejada de forma irónica en los parlamentos del equipo de grabación. El director se dirige a los actores para arengarlos de este modo: “Recuerden que esta es una obra brillante, alegre y luminosa. Y reciten, ¿eh? La musicalidad... ¡No hay que olvidar la musicalidad teatral! La pausa, el ritmo, la sinalefa...”. Los conocedores de la auténtica opinión de Marsillach sobre la problemática de la sinalefa percibirían la burla agazapada entre las palabras del pretencioso director del film. No en vano, el director de la CNTC dejó sobradas muestras de su punto de vista sobre la cuestión:

Por supuesto hay que respetarlas, pero si hay que romper una sinalefa, porque desde que se termina una vocal, hasta que empieza la siguiente el actor se desplaza desde el proscenio hasta el foro, pues se rompe antes de exponer al actor a que muera ahogado. (Marsillach, 1989: 169)

Lo cierto es que aprenderse bien un libro de métrica no resuelve el problema de los actores, porque no sólo deben recitar sino, sobre todo, representar un personaje. Es claro que un actor debe saber lo que es una sinalefa, pero a mí, como actor y director de actores, me da absolutamente lo mismo romper una sinalefa cuando la situación dramática lo requiere. No hay ningún espectador (salvo cuatro estudiosos mal intencionados) que esté contando con los dedos durante la representación. Lo único

que el espectador desea es comprender lo que se le ofrece con un mínimo de ritmo. Nosotros hemos explicado las reglas de métrica y luego las hemos olvidado intencionadamente. Esto puede ser un motivo de permanente discusión, claro. (Medina Vicario, 1987: 34)

La fragmentación de la obra clásica para insertar diálogos modernos en su seno no es la principal de las transgresiones de este montaje de *Antes que todo es mi dama*. Marsillach va más lejos todavía en su manipulación de esta comedia barroca: escamotea el final feliz característico de toda comedia de capa y espada, subvirtiendo el pilar básico del género y dejando a los personajes enzarzados en una disputada absurda y eterna.

En la escena final del montaje, el celoso Antonio, incapaz de aceptar que su amada Laura se case con Félix, inicia una pelea que nunca tendrá fin. La escena remite al cine mudo con su gestualidad exagerada, la música de piano en directo, la algarabía de los choques de los aceros y unos personajes que aparecen y desaparecen a toda velocidad por las ventanas y puertas del decorado-fachada. En algún momento difícil de discernir para el espectador, los actores de carne y hueso pasan a ser sombras proyectadas. La lucha de espadas continúa virtualmente hasta que los actores reaparecen en el escenario, ya vestidos de gala (las damas de largo, de esmoquin los caballeros), a saludar y despedirse del público.

En contra de la tradición de la comedia de enredo barroca, no hay aquí un desenlace feliz ni se asiste al triunfo amoroso de los protagonistas. El final de fiesta y regocijo por las aprobadas nupcias es sustituido y, en su lugar, se impone la ficción superior o envolvente del film: la proyección de unos minutos de la película que, hasta ese momento, se ha visto grabar y la aparición de los actores, exultantes, en la noche del estreno. Un crítico sintetizó así el colofón del espectáculo:

Marsillach, apurando el arabesco, en un fundido cinematográfico y teatral magnífico, muda el final anunciado y convierte la dicha en tragedia. La obra concluye con la proyección de la película sonora *Antes que todo es mi dama*, con un remate desmitificador. Y lo que era teatro dentro del cine, ha pasado a ser cine dentro del teatro. (Castro, 1988)

Díez Borque (1987: 4) habla de la necesidad de un final feliz que las tramas de capa y espada generan en el espectador. La angustia-placer que experimenta el público ante la sucesión de equívocos y engaños que envuelve a los personajes durante el desarrollo de la trama exige un desenlace tranquilizador. La verdad y el orden deben imponerse al reinado de la confusión. Solo así se corona el placer proporcionado a lo largo de la representación, a la vez que la comedia se erige como ese mecanismo de engranaje

perfecto tantas veces aquí aludido. Pero Marsillach rompe con el tópico impidiendo al espectador gozar del anudamiento final de todos los cabos sueltos de la obra. En este sentido, Fischer constata lo siguiente:

Si, por un lado, la comedia calderoniana acaba de forma convencional con la reconciliación —la reivindicación del honor y el renacimiento social por medio del matrimonio—, por otro, la reposición posmoderna descasa lo que el poeta había casado y termina de(con)estructivamente en la disolución, el deshonor, la muerte y la nada. (Fischer, 2002: 306)

Quizá la subversión del final de *Antes que todo es mi dama* sea la mayor ironía de esta puesta en escena de la CNTC, la mayor licencia lúdica que se permite Marsillach en su lectura escénica de la pieza calderoniana y casi una solución cervantina situada en las antípodas de la Comedia Nueva, a la manera de obras como *La entretenida*, donde ningún personaje alcanza el deseado matrimonio. Marsillach se divierte a costa de un género teatral canónico del siglo XVII. Las razones de su desacralizadora postura merecen un epígrafe aparte.

### 3.2.5. Conclusión: la CNTC como el antimuseo de los clásicos

El *Diccionario del Teatro Español* dirigido por Huerta Calvo recoge, en su entrada dedicada a Adolfo Marsillach, el siguiente análisis:

Hay que reconocerle a Marsillach haber intentado dotar a la CNTC de un estilo propio, poco a poco forjado en representaciones que unían el respeto a los textos con escenificaciones atrevidas y enormemente lúdicas, como por ejemplo la comedia de Calderón *Antes que todo es mi dama*. Marsillach, defensor del teatro como juego, concebía la CNTC no como un museo de antigüedades, a la manera de la Comédie-Française, sino como un laboratorio de experiencias al que ir atrayendo al público cada vez más joven. (Huerta Calvo *et alii*, 2005: 444)

Efectivamente, a lo largo de toda su trayectoria Marsillach luchó contra la idea de clásico como reliquia de museo. Bajo esta premisa, cuando tomó las riendas del proyecto de la CNTC hubo de enfrentarse con dos problemas fundamentales: el desinterés del gran público, sin vínculos ni estima por los clásicos, y las reticencias de una crítica conservadora de raíz decimonónica siempre suspicaz ante cualquier intento de jugar libremente en escena con los textos barrocos. Un par de años antes del espectáculo inaugural de la CNTC, y con motivo del estreno de las zarzuelas *La tempranica* y *La Gran Vía* por él dirigidas, Marsillach escribió unas líneas que anunciaban su postura posterior:

Debemos aproximarnos a las obras con mucho miramiento aunque con poca veneración. No sé si me explico. Yo defiendo lo que el teatro tiene de literatura tanto

como lo que no tiene de ella. Pisotear los textos es una barbaridad, pero ponerles marco es una bobada. Lo primero indica sobre su torpeza, y lo segundo, falta de imaginación. (...) Las circunstancias históricas que propician la aparición de una determinada obra de teatro mueren con el tiempo y son sustituidas por otras, a lo mejor diametralmente distintas. Surge entonces una difícil cuestión: ¿qué hacer en estas condiciones? ¿Los textos son —como las momias— intocables o, por el contrario, son —como el prójimo— palpables? (1988: 422)

Marsillach pertenece a una línea de directores e intelectuales que, a raíz de las revoluciones teatrales que han significado los trabajos de Antoine, Stanislavsky, Appia, Craig, Copeau, Piscator, Brecht y, ya más recientemente, Brook, Vitez, Strehler y Stein, cuestionan la reproducción arqueológica de los clásicos como una opción acertada para acercar un autor del pasado al presente. El estudioso francés Bernard Dort, a mediados de los setenta, se preguntó por la función de los clásicos en la sociedad posmoderna y por el peligro de que los teatros públicos se conviertan en meros museos de tradiciones teatrales desconectadas de la realidad (1975: 11). Patrice Pavis, ya en la década los noventa, siguió denunciando el peligro de convertir el clásico en un elemento de museo e hizo hincapié en el diferente tipo de restauración que necesita una pintura antigua, por ejemplo, frente a una obra teatral, cuya recepción supera en complejidad a la de cualquier pieza de museo:

Jouer Racine ou Molière, c'est contribuer à maintenir leur empreinte dans la conscience et l'imaginaire du public; mais on ne saurait les conserver comme un tableau, car la matière langagière dont ils sont faits, le contexte qu'ils représentent et le public qu'ils réclament pour être reçus et compris sont soumis à d'imperceptibles variations dont la mise en scène, si elle veut simplement les maintenir en vie, doit absolument tenir compte. (1990: 53)

Si se quiere un clásico vivo, la premisa es adaptarlo a las nuevas condiciones de producción y recepción teatrales sin temor, por paradójico que parezca, a su condición de clásico. El trabajo de Marsillach con la obra de Calderón *Antes que todo es mi dama* bebe, en cierta manera, del cambio de paradigma cultural impulsado por la posmodernidad: el relativismo de la noción de autor y del valor de la tradición, la difuminación del límite entre las denominadas alta y baja cultura, la parodia como reflexión sobre la tradición artística, el reconocimiento de la cultura pop y de consumo como, efectivamente, cultura.

No resulta gratuito, por tanto, el recurso del cine para acercar el teatro barroco a un espectador de la década de los ochenta. La principal industria de entretenimiento de masas del siglo XX revitaliza a su antepasada áurea, es decir, al teatro que se representaba en los corrales de comedias y constituía un producto de éxito entre los diferentes estamentos socioeconómicos del Siglo de Oro. De alguna manera, Marsillach conecta el

*mass media* cinematográfico con el que fue la comedia barroca en su época, y devuelve la representación calderoniana a su original universo popular de recepción saltando por encima de la cultura de élite que ha custodiado a Calderón en los últimos siglos. De este modo, colocar *Antes que todo es mi dama* dentro de un marco cinematográfico, lejos de “rebajar” su valor artístico a ojos del público, le otorga el halo de cercanía, de pasatiempo ingenioso, de diversión para el vulgo que tuvo en su momento. La cultura de masas *no* es la anticultura, parafraseando la frase de la cita inicial de Eco. En el imaginario de Marsillach, frente a los apocalípticos que temen por la pérdida del aura sagrada de Calderón y, con ella, su acceso limitado a privilegiados, él se erige como el perfecto prototipo de integrado, reivindica la libertad del artista que crea un espectáculo teatral para cautivar al espectador, y se opone a la pretendida intocabilidad del texto postulada por quienes califican de alta traición cualquier inferencia sobre el original. Así se expresa el director catalán:

Estoy convencido de que el teatro no es tan sólo un género literario. (...) Me cuesta aceptarlo. Me niego. No elegí mi profesión para llevarles el desayuno a la cama a los escritores. Ni siquiera a Shakespeare. Ni a Lope de Vega. Si el texto es el origen, el espectáculo es la consecuencia. Todos tenemos algo que decir. (Aunque a veces lo digamos mal). (1998: 380)

No defiendo la levedad de las obras para que puedan considerarse “digeribles”, pero me opongo al empecinamiento de algunos “puristas” que, en nombre de la inmaculada virginidad de los textos, han conseguido que el público huya en cuanto suena la palabra cultura: no hay teatro culto o inculto, sino únicamente bueno o malo. Desde el primer momento [Carlos y yo] tuvimos muy claro que debíamos borrar de la mente de los espectadores el temible prejuicio de que las obras clásicas eran aburridas. Admito que en ocasiones nuestra hipersensibilidad por evitar este peligro pudo hacernos caer en algún exceso, pero nunca por el afán de violentar “a los pobres clásicos”. (1998: 457)

Los grandes títulos me producen cierta aprensión. O recelo. O, simplemente, pereza. Los siento excesivamente sagrados —o sacralizados—, intocables, eternos..., de algún modo marmóreos, pétreos, fósiles. En una palabra: lejanos. Creo en el teatro como algo vivo —llevo años repitiendo la misma copla— que nace todos los días. Me cuesta entender —tampoco hago muchos esfuerzos, la verdad— a quienes se empeñan en conservarlo entre algodones, naftalinas y otros preservativos. O el teatro es una provocación —inteligente— o es casi nada. Y si es nada —o casi— ¿para qué representarlo?: dejémosle que dormite en los libros y no perturbemos su descanso. (1998: 524)

Se ha acusado a Adolfo Marsillach de edulcorar en exceso a los clásicos con el objetivo de suavizar su entrada en paladares poco acostumbrados al octosílabo y la espada al cinto. Esta voluntad de acomodar el clásico al gusto contemporáneo se entendió, en algunas ocasiones, como una falta de afición por los clásicos, aunque Marsillach afirmara

siempre que, precisamente a causa de su deseo por mantener vivos a Lope y Calderón entre el gran público, prescindía de reverencias y apostaba por explotar la teatralidad de ambos autores mediante el uso de armas contemporáneas:

Fernando Fernán Gómez dijo “que a él los clásicos no le gustaban y que seguramente a mí tampoco porque me empeñaba en «cambiarlos»”. Esta teoría —coincidente con la de Haro Tecglen— era compartida por algunos críticos que insistían en que mi desconfianza en los textos era la causa de nuestros excesos escenográficos. Este error nacía, creo, de que se estaba confundiendo la “confianza” con la “ceguera”. Evidentemente yo no tenía —ni tengo— una fe ciega en nuestros clásicos, pero confiaba —y confío— en sus textos: una cosa no tiene por qué estar reñida con la otra. Lo repetí múltiples veces: los admiro, pero no los reverencio. Eran —son— carne mortal como nosotros. Y por lo tanto, teatralmente hablando, “adaptables”. (1998: 465)

Tan “adaptables” como prueba la versión de *Antes que todo es mi dama* aquí analizada. De hecho, Fischer (2002: 306) se pregunta si esta subversiva puesta en escena de Marsillach está justificada “por la propia mecánica de los espectáculos que se veían en los corrales”, tal como al inicio de este capítulo se apuntaba, o más bien, “si es un pretexto para aguzar el ingenio del director, una mera reivindicación de su «derecho a jugar»”. Juego es un concepto que engloba nociones como divertimento, expansión, travesura, humor, solaz. Y, por regla general, en un museo no se juega. Si, por un lado, este montaje encendió la polémica sobre hasta dónde puede perderse el respeto a un clásico, por otro lado, también sirvió para superar la asfixiante paradoja que encerraba la misma expresión “jugar con los clásicos”. Sin duda, esta puesta en escena funcionó como manifiesto artístico de Marsillach, conquistó al público y convirtió a la CNTC en una compañía con proyección.

“¿Necesita tanto aditamento un clásico para que sea digerible?”, se preguntaba un crítico ante este espectáculo (Bejarano, 1987). Probablemente, no. Pero el experimento de conducir la comedia barroca a un punto lúdico y desacralizador sentó un precedente. Ciertamente que el artificio empleado en *Antes que todo es mi dama* no es imprescindible para que una comedia de capa y espada seduzca al público actual (ejemplos sobrados de ello se hallan en la trayectoria de la CNTC), pero también es verdad que su uso inauguró una opción de libertad para trabajar con el clásico en escena. La visión que expone Serrano sobre este montaje, veinticinco años después del estreno, ofrece una idea aproximada de su valor:

La función que me reconcilió con la Compañía, la puesta en escena en la que percibí unos planteamientos nuevos, la obra que contemplé como resultado de una

meditación acerca de cómo llevar a escena hoy un texto escrito hace cuatrocientos años fue, sin duda, *Antes que todo es mi dama*. Ahí ya palpé el riesgo, la valentía, la innovación, la coherencia, la re-visión, la apuesta por un camino difícil, y todo acompañado de una gran calidad en todos los aspectos de la puesta en escena. Esa era la CNTC que se esperaba y que se reclamaba como imprescindible para el futuro de nuestros dramaturgos del siglo XVII. Además el texto, que yo no conocía, me abrió los ojos a otros títulos menos consagrados, a los que había que atender sin dilación alguna. No digo que fuera el mejor montaje de los inicios, pero sí que me removió los cimientos como espectador. (2012: 201)

Con la perspectiva que otorga el tiempo transcurrido y a la vista de la evolución posterior de la CNTC, *Antes que todo es mi dama* significó un punto de partida para el inagotable debate sobre los límites de la manipulación de los clásicos y una transgresora invitación a jugar con ellos en los escenarios del presente.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AIZARNA, Santiago, “El juego del cine sobre teatro”, *El Diario Vasco*, 09/09/1988.
- ALONSO CUENCA, Roberto, “Calderón singular: su puesta en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”, en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico de Almagro (julio, 2000)*, F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 411-427.
- ANDURA VARELA, Fernanda, “Calderón en la escena española. 1900-2000”, en *Calderón en escena: Siglo XX*, J. M. Díez Borque y A. Peláez (eds.), Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000, pp. 123-156.
- ARELLANO, Ignacio, “La comedia de capa y espada. Convenciones y rasgos genéricos”, en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, I. Arellano (ed.), Madrid, Gredos, 1999, pp. 37-69.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de, *Theatro de los teatros de los passados y presentes siglos*, D. Moir (ed.), Londres, Tamesis, 1970.
- BENTLEY, Bernard P. E. (ed.), *Antes que todo es mi dama*, de Calderón de la Barca, Kassel, Reichenberger, 2000.
- BAREA, Pedro, “Un típico Marsillach sobre el clásico Calderón”, *Deia*, 1988.
- BARRASA, Francisco, “Calderón con trasunto cinematográfico suponen *Antes que todo es mi dama*”, *El Norte de Castilla*, 25/08/1988.

- BEJARANO, Fernando, "Marsillach reúne cine y teatro en *Antes que todo es mi dama*", *Diario 16*, 13/09/1987.
- CASTRO, Antón, "Un Calderón de película", *El Día*, 27/09/1988.
- CAUBET, Damián, "La otra cara de Calderón", *Diario de Mallorca*, 17/05/1988.
- CORRAL, Pedro, "*Antes que todo es mi dama*, sueño fílmico sobreimpresionado en el teatro de Calderón", *ABC*, 13/09/1987.
- DÍEZ BORQUE, José María, "*Antes que todo es mi dama* o el placer del mecanismo", en *Antes que todo es mi dama* de Pedro Calderón de la Barca, texto revisado por Rafael Pérez Sierra, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 3-20.
- DORT, Bernard, *Tendencias del teatro actual*, Madrid, Fundamentos, 1975.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- FACIO, Ángel, "Don Pedro Calderón, precursor del vodevil", en *La década de oro en la comedia española. 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro (julio de 1996)*, F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 159-166.
- FISCHER, Susan, "Vigencia escénica de Calderón: La Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1986-2000", en *Ayer y hoy de Calderón*, J. M. Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón (eds.), Madrid, Castalia, 2002, pp. 303-326.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, "*El médico de su honra* (1986) y los inicios de la Compañía Nacional de Teatro Clásico", en *Calderón: del manuscrito a la escena*, F. A. de Armas y L. García Lorenzo (eds.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 335-349.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, "Calderón como autor cómico", *El País*, 26/09/1987.
- HUERTA CALVO, Javier *et alii*, *Diccionario del Teatro Español*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, "*Antes que todo es mi dama* de Calderón", *ABC*, 03/07/1988.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, "*Antes que todo es mi dama*, gran invención de Adolfo Marsillach", *ABC*, 26/09/1987.
- MARSILLACH, Adolfo, "Teatro clásico hoy: la experiencia de un director", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J. M. Díez Borque (ed.), London, Tamesis, 1989, p. 167-170.
- MARSILLACH, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- MASCARELL, Purificació, "El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XX", *Teatro de palabras*, nº 7, 2003, pp. 305-317, consultable en: <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07Rep/17MascarellPurificacio.pdf>>



- MEDINA VICARIO, Miguel, "Entrevista con Adolfo Marsillach", *Reseña*, 1987, nº 172, pp. 34-35.
- MUÑOZ CARABANTES, Manuel, *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España. (desde 1939 a nuestros días)*, tesis dirigida por Luciano García Lorenzo, Universidad Complutense de Madrid, 1992, consultable en: <<http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3000901.pdf>>
- PADILLA, Graciela y REQUEIJO, Paula, "La *sitcom* o comedia de situación: Orígenes, evolución y nuevas prácticas", *Fonseca. Journal of Communication*, nº 1, 2010, pp. 187-218.
- PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.
- PEDRAZA, Felipe, "Calderón, el canon y el repertorio", *Anuario calderoniano*, nº 3, 2010, pp. 275-293.
- POZUELO-YVANCOS, José María, "Lotman y el canon literario", en *El canon literario*, E. Sullà (ed.), Madrid, Arco Libros, 1998.
- PROFETI, Maria Grazia, "Convención literaria y distanciamiento escénico", *Ínsula*, nº 492, 1987, p. 23.
- SERRANO, Antonio, "Rumores, historias y celebraciones", *Cuadernos de Teatro Clásico. 25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, nº 28, vol. I, M. Zubieta (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2012, pp. 195-212.
- TORRES, Rosana, "El teatro es un juego y yo reivindico mi derecho a jugar", *El País*, 14/09/1987.
- URZÁIZ, Héctor, "Los montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico", *Cuadernos de teatro clásico. Clásicos entre siglos*, nº 22, J. Huerta Calvo (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 171-221.
- WARDROPPER, Bruce W., "Lances y trances en *Antes que todo es mi dama*", *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 1, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1988, pp. 153-159.
- ZAPATER, Juan, "Comedia de capa y espada", *Navarra Hoy*, 14/08/1988.



Considero a los paradigmas como realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica.

*La estructura de las revoluciones científicas*, Thomas Kuhn

REY.                   ¿Quién es el alcalde?  
 CRESPO.                   Yo.  
 REY.                   ¿Y qué disculpas me dais?  
 CRESPO.               Este proceso, en que bien  
                           probado el delito está,  
                           digno de muerte, por ser  
                           una doncella robar,  
                           forzarla en un despoblado,  
                           y no quererse casar  
                           con ella, habiendo su padre  
                           rogándole con la paz.  
 DON LOPE. Este es el alcalde, y es  
                           su padre.

*El alcalde de Zalamea* (vv. 2652-2663)

### 3.3. Verosimilitud y claridad. Un paradigma para representar textos clásicos: *El alcalde de Zalamea* (1988) de José Luis Alonso

#### 3.3.1 Contexto: un “trabajador del teatro” con los barrocos

Entre las pocas opiniones compartidas por Rafael Pérez Sierra, Andrés Amorós, José Luis Alonso de Santos y Eduardo Vasco en las entrevistas que figuran en el bloque IV de esta tesis, hay una que sobresale con fuerza: José Luis Alonso Mañes ha sido un director fundamental en el siglo XX y su modo de montar los clásicos se considera paradigmático para los profesionales de las artes escénicas. La calidad estética de sus espectáculos, su amoroso respeto al texto, la efectividad interpretativa de unos actores sabiamente dirigidos y su conexión emocional con el espectador contemporáneo hacen de Alonso una figura imprescindible para entender el desarrollo del teatro barroco español en la escena española de los últimos cincuenta años. Sin embargo, en la trayectoria de este director nacido en Madrid en 1924, aderezada con hitos como *El rinoceronte* (1961) y *El rey se muere* (1964)

de Ionesco, *El jardín de los cerezos* (1960) y *Las tres hermanas* de Chéjov (1973), *El círculo de tiza caucasiano* (1971) de Brecht, *Los caciques* (1962) de Arniches o *Romance de lobos* (1970) de Valle-Inclán, los clásicos no pasan de ser una anécdota entre sus más de ciento cincuenta montajes a lo largo de las décadas 50, 60, 70 y 80 del siglo XX.

El relieve de Alonso como director de clásicos se perfila a partir de seis montajes que se convirtieron en grandes acontecimientos en su momento: *El mejor alcalde, el rey*, con la compañía de José María Mompín y María Jesús Valdés, en 1955; ya como responsable del teatro María Guerrero, *El anzuelo de Fenisa* en 1961, *La bella malmaridada* en 1962 (ambas en conmemoración de los cuatrocientos años del nacimiento del Fénix) y *La dama duende* en 1966, en el Teatro Español; y, posteriormente, dos montajes que han adquirido un aura mítica: *El galán fantasma* con la compañía de María José Goyanes, en 1981, y *El alcalde de Zalamea* con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en 1988.

Para entender el modo de trabajar de Alonso con los clásicos, primero hay que comprender qué tipo de director de escena fue. Aparte del fundamental volumen *Teatro de cada día*, donde Hormigón (1991) recopila artículos, entrevistas, programas de mano y todo aquel escrito que ayuda a clarificar la tarea y los métodos de Alonso, Rubio Jiménez (1995) ha realizado un importante balance de la trayectoria de este “trabajador del teatro”, tal como él mismo se definía. Sus condiciones profesionales pueden sintetizarse en tres características. La primera se relaciona con su posición artística y gestora dentro del sistema teatral oficial del franquismo.

Durante su primera etapa al frente del María Guerrero (1960-1974), Alonso debía responder ante las exigencias de sus superiores: estaba, por lo tanto, maniatado por la censura y limitado por los principios ideológicos del régimen dictatorial (aunque, en la práctica, a la censura pudiera pasarle inadvertido el poder subversivo de un Ionesco, por ejemplo). Pero, al mismo tiempo, tenía un compromiso personal con la difusión en España de un repertorio español y extranjero que ampliara las angostas preferencias populares al combinar piezas consagradas con textos dramáticos nuevos para el gran público, localizados en sus incursiones de lector voraz. Entre los extremos del deber político y el riesgo artístico, Alonso puso en práctica un “posibilismo teatral” similar al de Adolfo Marsillach o Fernando Fernán-Gómez durante la etapa franquista, tal como señaló Monleón (1966: 19-20), al incluirlo en la terna de los “directores del pacto”:

hombres de teatro que habían asumido las imposiciones del sistema de producción teatral para intentar una renovación, más o menos atrevida, desde dentro. Si Monleón echa en falta una mayor crítica social y una postura ideológica más audaz en el Alonso de los teatros nacionales, también reconoce su esfuerzo por crear un público más culto y exigente a través de trabajos que optan por el rigor y huyen de experimentalismos ajenos al espectador general. De este modo, “fue sumando estrenos bien valorados por la crítica y por el público, logrando una unanimidad en los elogios que pocas veces se produce. Su tacto como director y la solidez de sus conocimientos teatrales fueron la base de esta acertada gestión del María Guerrero” (Rubio Jiménez, 1995: 16).

La segunda característica de Alonso como profesional de las tablas estriba en su firme creencia en la obra dramática como pilar sagrado del arte teatral. Y aunque su actitud de extremo respeto al texto se atenuará en sus años de madurez, siempre tuvo muy presente que la invención del director nunca debe anteponerse a la del dramaturgo. Más bien, el director debe supeditarse a la obra escrita admitiendo únicamente sobre ella intervenciones inocuas (como la reorganización de alguna de sus escenas) que no perjudiquen el significado o el mensaje original con el que fue creada. Así como Marsillach sostiene, con su particular pose desafiante de *enfant terrible*: “No elegí mi profesión para llevarles el desayuno a la cama a los escritores. Ni siquiera a Shakespeare. Ni a Lope de Vega” (1996: 380), Alonso defiende que “es misión del director, y fundamental, sacrificar su lucimiento personal en honor de la obra. Debe defender y proteger la obra escrita con aportaciones personales, pero jamás desvirtuarla para un mejor éxito personal” (Alonso, 1991: 163-164).

Con el objetivo de mantenerse fiel a la esencia del texto, Alonso leía en profundidad y en repetidas ocasiones la obra en cuestión, se documentaba escrupulosamente sobre ella, la estudiaba en todos sus aspectos, y se detenía en sus ínfimos recovecos para localizar su potencial teatralidad. Solo tras esta ardua investigación, se sentía capaz de emprender la aventura del proceso de montaje, “llena de zozobras que solo cesaban en parte cuando se lograba la representación armónica de un espectáculo en el que el espectador podía acceder al sentido lo más fiel posible de un texto dramático” (Rubio Jiménez, 1995: 19). La máxima preocupación de Alonso era lograr espectáculos coherentes, de estilo unitario y pulcro acabado.

Afirmado en su personal método, abominaba de la improvisación y dirigía la interpretación de los actores con una minuciosidad llevada al límite. Esta es la tercera característica del director Alonso Mañes. Si el texto constituye el pilar del espectáculo, los actores representan los tabiques imprescindibles en tanto transmisores de la verdad de la obra y de los personajes. De ahí que, en su modo de escenificar a los clásicos, Alonso destacara por su cuidadoso trabajo en la dicción natural del verso. Precursor en su consideración de que “decir el verso” no significa otra cosa que interpretarlo —o sea, entender su significado y expresarlo con llaneza—, Alonso sentó las bases de un paradigma interpretativo del teatro clásico que resulta estándar en la actualidad, pero que en la segunda mitad del siglo XX supuso una ruptura radical y definitiva con las últimas escuelas declamatorias de la grandilocuencia:

Creo que la solución es que, sin perder cierta musicalidad (en el teatro también la prosa la tiene), los actores deberían liberarse del metro poético. No podía ser el verso una barrera contra la que chocasen matices y sentimientos. En una palabra: que deshumanizase a los personajes, que los igualase a todos. El verso obliga a los actores a monologar. Y ese fue otro de mis empeños: que hubiese comunicación entre los personajes, que cada uno tuviera un carácter distinto. (Alonso, 1991: 242)

El actor Josep Maria Pou recuerda de manera entrañable y reveladora a este maestro de actores que precisaba rodearse de intérpretes sensibles e inteligentes para obtener resultados escénicos óptimos:

Si hubiera que resumir en poco espacio las constantes del trabajo de José Luis en tantos años de dirección de actores, yo lo haría con estas tres palabras: fe, esperanza y claridad. (...) Frente al confusionismo, claridad. Frente a lo oscuro, claridad. Claridad y luz. Las cosas claras y el chocolate espeso. ¡Qué empeño en la claridad! Para José Luis la base de todo estaba en el perfecto entendimiento del texto, en la correcta comprensión de lo que se tenía entre manos. De ahí las largas sesiones de trabajo en el texto, de ahí la importancia del trabajo de mesa. Si el actor tiene, en algún momento, una duda, por pequeña que sea, la duda trasciende al público y contagia todo el espectáculo. José Luis podía llegar a la obsesión ante una palabra, un gesto, una mirada, una intención, que no expresaran con claridad el fin que perseguían. (Pou, 2000: 299-300)

Y fue la claridad su máximo precepto y su objetivo prioritario en la puesta en escena de los clásicos españoles. En el montaje de *El anzuelo de Fenisa* (1961), siguió la línea de la sencillez al otorgar preeminencia al colorido del vestuario sobre una reducida escenografía compuesta por plataformas. Los enredos de la comedia ganaron en nitidez, los personajes mostraron toda la lógica humana que permitía la ficción, y la armonía en los movimientos escénicos, el ritmo de la acción y la ligazón entre los diferentes cuadros

consiguieron cautivar al espectador de los años sesenta. La claridad se impuso, asimismo, en el elemento vertebrador del teatro clásico español: la palabra.

El esmerado trabajo en la dicción del verso se convirtió en marca del director, cuyo espectáculo de *La dama duende* (1966) en el Teatro Español, en virtud de un curioso intercambio de escenarios entre las compañías oficiales (la del Español actuó en el María Guerrero con *Águila de blasón*, de Valle-Inclán, dirigida por Marsillach), destacó por significar una continuidad estética y conceptual con su anterior trabajo dedicado a Lope. Su manera natural y matizada de decir el verso, entendido como el pilar fundamental de la representación de la comedia barroca, brilló en este montaje de Calderón sobre unos decorados de Francisco Nieva que trasladaban fotografías de Juan Gyenes al ámbito escenográfico mediante paneles gigantes:

He pretendido que los actores se muevan ágilmente, maticen, ríen, lloren, se asusten y se diviertan (nunca al teatro se le puede aplicar mejor, como en esta obra, la palabra “juego”), olvidándose, lo más posible, de esa “coraza” que supone hablar en un lenguaje rimado. No cabe duda que hacer una comedia en verso es labor muy difícil para el intérprete. Tiene primero que desentrañar, aún, desmontar palabra a palabra el texto, bucear en él. Después, agrupar todas las piezas dispersas y surcarlas y entreverarlas con su sangre, sus nervios, su alma... (Alonso, 1991: 294)

Pero es en el montaje de *El galán fantasma*, estrenado en el Teatro Español en 1981, donde Alonso consolida su modo de entender los clásicos en escena<sup>88</sup>. Una comedia calderoniana que durmió en las bibliotecas durante todo el siglo XX es escogida, dentro de los actos conmemorativos del tercer centenario de la muerte del autor barroco, por sus posibilidades espectaculares. El resultado fascinó a la crítica. Haro Tecglen escribió:

El talento de la dirección de escena de José Luis Alonso está en la clarificación del verso, dicho de una manera cotidiana, pero no por ello convertido en prosa, sino con su musicalidad propia; está en la conversión de un grupo de actores en una compañía empastada, con un mismo tono de interpretación que no va en detrimento de sus personalidades ni de sus papeles; está en la composición de grupos y en la soltura de los movimientos; en una explicación general del texto. (1981)

Explicar el texto mediante la puesta en escena era una de las principales virtudes de Alonso como director. En este sentido, Cornago lo considera como el mejor exponente de teatro creativo que ha tenido la escena española contemporánea. Aunque, eso sí, dentro un modelo logocéntrico al servicio del texto dramático:

---

<sup>88</sup> Noelia Iglesias (2014) ha analizado las características de este montaje de Alonso, su influencia sobre las posteriores escenificaciones de esta comedia calderoniana y el significado de la recuperación escénica de este título en los años 80 para el canon barroco contemporáneo.

La idea del teatro como expresión clarificadora de la obra dramática, presentada desde la escena al servicio del mayor número de públicos posibles fue el norte que guió el trabajo de Alonso. (...) Renunciando al experimentalismo de la vanguardia, llevó a la escena obras de autores clásicos y contemporáneos de primera fila expresadas a través de un lenguaje escénico cuidado y de calidad, que elevase los horizontes de los sectores más amplios del público, pero sin perder nunca el contado con este. (...) Él mismo terminó confesando las limitaciones que siempre se impuso en su trabajo en cuanto a libertad creativa, quizá, en parte, por no renunciar a una idea común a los grandes directores de este momento del teatro como servicio público a una mayoría a la que había que “educar” en unos nuevos autores y otra sensibilidad a través de una manera diferente, pero fácilmente asimilable, de creación escénica. (2001: 103-109)

Este sistema teatral enlazaba con grandes nombres del ámbito internacional como Stanislavski, Copeau, Jouvet, Vilar o Barrault, a la vez que proseguía a través de la senda abierta por los directores precedentes de los coliseos nacionales, Luis Escobar o Cayetano Luca de Tena. El modelo teatral representado por Alonso señalaba los límites de lo mayoritariamente permitido y aceptado en cuanto a creación teatral en los años sesenta y setenta (precisamente, los grupos de teatro alternativo surgen durante estas décadas para ensanchar este corsé). Su sello estilístico en montajes cuidadosamente preparados y basados en un estrecho respeto por el texto marcó a toda una generación de directores entre los que destacan José Osuna, José María Morera, Gustavo Pérez Puig, Víctor Andrés Catena, Antonio Guirau, Ángel Fernández Montesinos o José María Loperena.

Precisamente es en sus realizaciones de clásicos donde mejor se perciben sus señas artísticas. Ya en la democracia, tras el rotundo éxito de *El galán fantasma*, su mayor homenaje al teatro barroco estaba todavía por llegar. Ahora que en el siglo XXI, como sintetiza Serrano, “la figura de José Luis Alonso es un punto de referencia y de meditación acerca del trabajo con los clásicos y, sin duda, un lugar de añoranza para cualquier aficionado” (2003: 1342) puede afirmarse que su *Alcalde de Zalamea* con la Compañía Nacional de Teatro Clásico constituyó el mayor legado de Alonso para el teatro clásico en la época contemporánea.

### 3.3.2 Antecedentes: andanzas escénicas del villano Pedro Crespo

Entre los tres primeros puestos del canon calderoniano moderno figura, con merecido honor, el drama rural *El alcalde de Zalamea*. Junto a *La vida es sueño* y *La dama duende* conforman una suerte de tríada mítica cuyo número total de puestas en escena a lo largo del siglo XX puede equipararse al de montajes del resto de obras dramáticas calderonianas



en el mismo lapso de tiempo. Al trazar la trayectoria escénica española de *El alcalde de Zalamea* se vislumbra la variedad de artistas que se acercaron a la trágica historia de Pedro Crespo y su hija. En repetidas ocasiones durante las dos primeras décadas del siglo XX, las compañías de Enrique Borrás, Francisco Morano, Ricardo Calvo, Emilio Portes y Miguel Muñoz la llevaron a las tablas. En los años 30, Cipriano Rivas Cherif y Margarita Xirgu la revitalizaron desde una óptica modernista (el primero, incluso, representó la obra con los presos republicanos del Penal del Dueso durante su condena). Fuera de las fronteras españolas y a lo largo del siglo XX, directores como Wladyslaw Krzeminski, Maciej Z. Bordiwicz y Ludwik René en Polonia, Albert Fischel o Martin Hellberg en Alemania, Jean Vilar o Daniel Leveugle en Francia, John Neville, Michael Bogdanov, Adrian Mitchell o Clare Rankin en el Reino Unido o Mario Sciacaluga en Italia<sup>89</sup> han montado este clásico de Calderón. Mientras, en España, la compañía de José Tamayo lo escenificó en múltiples ocasiones, sobre todo durante los años 40 y 50, Luis Escobar lo montó en 1948, Cayetano Luca de Tena en 1950 (con Guillermo Marín dando vida al alcalde), Pérez de la Ossa en 1965 y Fernando Fernán-Gómez en 1979.

Con posterioridad al montaje de Alonso en la CNTC, *El alcalde de Zalamea* ha subido a las tablas de la mano de Francisco Portes en los años 1993 y 2000. Asimismo, Miguel Nieto ha dirigido montajes con los vecinos de Zalamea de la Serena en repetidas ocasiones durante los años noventa. En el año 2003, Gustavo Pérez Puig la lleva al Teatro Español con una adaptación de Enrique Llovet y con Pepe Sancho en el papel de Pedro Crespo. Rafael Rodríguez, cuya deliciosa puesta en escena de la obra *¿De cuándo acá nos vino?* (2009) para la CNTC lo consolidó como un notable director de clásicos, llevó a las tablas *El garrote más bien dado* en una producción de 2Rc en el año 2006. La misma Compañía Nacional ha interpretado la pieza en dos ocasiones más después del trabajo de Alonso: en el año 2000, en coproducción con el Teatre Nacional de Catalunya y bajo la dirección de Sergi Belbel, y en 2010, en una especie de homenaje de Eduardo Vasco a la puesta en escena del maestro Alonso mediante claros guiños escénicos.

A pesar de la originalidad del trabajo de Belbel y de la elegancia característica de Vasco, es el montaje de Alonso el que mayor reconocimiento crítico ha cosechado, un favor que aumenta con el paso de los años avivado por el recuerdo del difunto e

---

<sup>89</sup> Montajes cuyos datos son recopilados en el apéndice final que acompaña al volumen conmemorativo *Calderón en escena: Siglo XX* (2000: 373-386).

insustituible director. El *Alcalde* de Belbel se ambientaba en una planicie pedregosa y polvorienta, un espacio desasosegante de color ocre por el que los actores se movían con dificultad acentuando la tragedia. Las paredes que envolvían este escenario, inspirado en la más árida meseta castellana, recordaban a las cavidades de una cueva primitiva, pinturas rupestres incluidas. El actor Roberto Quintana, con atinado acento extremeño y carácter paternal tan tierno como gruñón, daba vida a un Crespo que se enfrentaba al don Álvaro de Ataide más ardientemente enajenado por el amor que se haya visto, en un lectura especial de Belbel que pretendía incidir en la pasión desaforada que mueve al criminal: “La relación de don Álvaro con Isabel atrae mucho a todo tipo de espectadores, en especial a los jóvenes. Que esa relación desemboque fatalmente en una violación es un choque para ellos, y un posible motivo de reflexión sobre la relación entre los dos sexos” (Belbel, 2001: 240).

Por su parte, Vasco prescindió de grandes aparatos escenográficos para llevar a escena este drama. Le bastó con una acertada iluminación de los diferentes ambientes y con unos pocos elementos básicos, como banquetas y sillas, para crear el espacio, pues su propuesta se apoyaba en la interpretación de los actores: Joaquín Notario y José Luis Santos, en sus respectivos papeles de alcalde y don Lope, bordaron los combates dialécticos y resolvieron del modo más entrañable y seductor para el auditorio la interpretación de sus personajes. No obstante, los años transcurren y la apuesta de Alonso continúa despertando adhesiones y conformando una frontera cualitativa difícil de traspasar.

Cuando Marsillach, en su autobiografía, recupera sus reflexiones ante la propuesta de Garrido de crear una Comédie-Française a la española en 1985, menciona a Alonso como el único director que había conseguido representar de manera digna, moderna y atractiva a los barrocos: “¿Por dónde se empezaba y en qué línea se quería ir? ¿Y los intérpretes? ¿Qué hacemos con el verso? ¿Cómo lo decimos? ¿Cuál es el modelo? Casi todas las representaciones que había visto de nuestros clásicos —con inteligentes excepciones y, en especial, las de José Luis Alonso— me habían resultando infumables” (1998: 441). No resulta extraño que, tras unos primeros pasos institucionales llenos de baches y contratiempos con los montajes de *El médico de su honra* y *Los locos de Valencia*, y tras un acierto pleno para la crítica con *Antes que todo es mi dama*, Marsillach programara una temporada, la de 1988, compuesta por tres grandes títulos a cargo de dos directores:

*El burlador de Sevilla* y *La Celestina*, por él mismo, y *El alcalde de Zalamea* por Alonso Mañes. Así lo resume el ayudante de dirección en la CNTC durante aquellos años, Roberto Cuenca:

Tres años después de la fundación de la CNTC, aceptada ya esta y con cuatro montajes a cuestas, todos ellos al margen del repertorio habitual; con un público que se iba acostumbrando a ir al teatro para no aburrirse e incluso pasárselo bien viendo a nuestros clásicos y una crítica menos beligerante y proclive al escándalo, más amable y bonancible, se llegó a la conclusión de que era el momento para “atacar” el repertorio con mayúsculas, los grandes textos. (2002: 420)

Quizás Marsillach no supo calibrar las consecuencias de esta decisión, pero sí tuvo que soportarlas *a posteriori*. El montaje de *El burlador de Sevilla*, en coproducción con el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires, se asimiló a un fracaso, pues la crítica lo castigó por doquier. No gustó el acento porteño mal reprimido por la mitad del elenco, el amaneramiento del actor que interpretaba a Don Juan, la falta de profundidad del personaje protagonista, los desequilibrios en la dicción del verso, las libertades de la adaptadora Martín Gaité respecto al texto original, el colorido vestuario y la escenografía de teatro infantil de Cytrynowski, el tono general de burla o parodia que presidía el montaje... Como era costumbre por esas fechas, la crítica de Haro Tecglen (1988a) en el diario *El País* sintetizaba todos los reproches que hubo de resistir esta propuesta. Pero, sobre todo, a Marsillach le ofendió que la gran perdedora de este duelo de titanes escénicos fuera su versión de *La Celestina*, con una recepción reticente y destemplada marcada por su competencia directa con el montaje de *El alcalde de Zalamea*:

*El alcalde de Zalamea* y *La Celestina* fueron dos importantes acontecimientos, aunque la crítica se volcó en merecidos elogios para José Luis Alonso y estuvo, como ya era habitual, parca o desagradable conmigo. (El estreno de la *El alcalde* fue clamoroso y el de *La Celestina* cortésmente frío). Yo creo que se aprovechó la ocasión para señalar que José Luis me había dado una lección. (Sólo faltó que pidieran públicamente mi cese y su nombramiento como director de la compañía). (1998: 467)

Si la controvertida personalidad de Marsillach y sus atrevimientos escénicos con los clásicos le habían granjeado la oposición de los sectores más conservadores y timoratos de la sociedad teatral, el retraimiento de Alonso en su faceta pública y su sobriedad y cautela a la hora de trabajar con los clásicos conquistaron a una crítica que, en 1988, todavía no había aceptado estética ni institucionalmente a la CNTC<sup>90</sup>. Alonso colaboró,

---

<sup>90</sup> No fueron pocos los críticos que compararon el modo marsillesco de presentar a los clásicos al gran público con los procedimientos de Alonso. José Antonio Sánchez (Oliva, 1988) dice del montaje que es un “ejercicio de profundidad, de agradecer por lo que supone de ligero desplazamiento respecto a la línea

precisamente, en elevar el prestigio de la Compañía en un momento clave de su historia marcando un contrapunto con las propuestas lúdicas y transgresoras de Marsillach y ofreciendo un clásico, desde la modernidad escénica, en su pureza esencial.

### 3.3.3. Recepción: ¡por fin, un clásico-clásico! El aplauso de la crítica

Desde la prensa, la crítica depositó encomio tras encomio sobre Alonso y su trabajo. Oliva titula un artículo periodístico que recoge las opiniones de diversos directores y especialistas como “El más conseguido montaje de cuantos ha hecho la Compañía” y asegura que “la representación de *El alcalde de Zalamea*, a cargo de la CNTC, ha sido algo magistral, un auténtico éxito artístico” (1988). En este mismo artículo, el actor y profesor César Bernad declara con admiración:

He asistido tres veces a la representación de este espectáculo como aprendiz que cree haber hallado un producto ejemplar, una lección de sabiduría teatral. Echo mano del término lección porque hay en este trabajo un didactismo que impresiona por su transparencia y su honestidad; no se ha intentado ir más allá de Calderón, se ha ahondado en él, se le ha comprendido y se le ha definido mediante una escritura dramática conceptual, esencialmente épica, que universaliza el drama y nos lo entrega palpitante, vivo y cercano. La lucidez de este espectáculo está en su sobriedad, en su reducción a signo, en su sencillez calculada.

Precisamente, la sencillez de los elementos escénicos en esta propuesta y la verdad universal con la que se baña el drama familiar de los Crespo fascinan al crítico Guerenabarrena (1988), que trata de explicar las dimensiones de la recepción del espectáculo:

El espectador percibe por momentos una doble sensación: está ante un montaje completamente exento de pedantería, casi demasiado ortodoxo para los tiempos que corren, pero, al mismo tiempo, recibe con claridad un mensaje que, aun con palabras del XVII, parece haber sido emitido ayer mismo, si no hoy, en el mismo momento de la representación. (...) La crítica diaria ha señalado repetidamente estas y otras virtudes, hasta el punto de resultar extrañamente unánime en las alabanzas, cosa que, como el lector sabe de sobra, no sucede casi nunca.

---

de recuperaciones *débiles* de nuestros clásicos a que nos tiene acostumbrados esta compañía”. Antonio Arco (sin fecha), desde las páginas de *La verdad*, apunta que “estamos cansados de escuchar que el teatro del Siglo de Oro aburre, y que tan solo el estilo frivólón que Adolfo Marsillach ha impuesto a los montajes de la CNTC (bastante aceptables, por cierto)” es capaz de conquistar al público, pues Alonso lo consigue desde el extremo de la austeridad y el naturalismo. López Sancho (1988) llevó más lejos la comparación, aunque indirecta, al afirmar: “Celebremos que al fin un texto clásico haya sido tratado con respeto, con musculada fidelidad, sin incurrir en la garrula moda de caricaturizar personajes y situaciones”.

A la claridad con la que se recibe el texto contribuye el diseño espacial del montaje, como bien destaca la crítica. La escueta y funcional escenografía de Pedro Moreno (un fondo oscuro, la aldea transformada en sinécdoque mediante el volumen de una casa colgada, la vivienda de Crespo reducida a un simple pilar en medio de la escena...) dibuja un espacio desnudo donde el protagonismo se cede por completo a los actores, lo que potencia su interpretación y sus palabras. También de Moreno es un vestuario, de tonos pardos y en el lado opuesto al exceso, portador de la sequedad del paisaje extremeño.

La iluminación resalta por su empleo para acentuar los gestos de los personajes (a la manera de un primer plano) y para crear ambientes íntimos siempre rodeados por sombras que auguran desgracias. El manejo de la luz y la ya mencionada estilización escenográfica permiten mutaciones espaciales de gran rapidez que impiden la ruptura narrativa. A todo ello se añade una música de efectos psicológicos, como explica López Sancho: “Libre así el concepto de espacio dramático, Alonso lo enriquece con una ambientación sonora que integra lo que podría ser llamado el bajo continuo de la presencia militar. Los redobles miden el tiempo, subrayan las tensiones” (1988). En efecto, la repetición del sonido del instrumento militar por excelencia adquiere, a lo largo del montaje, una dimensión funesta y trágica.

Pero son los actores, su interpretación del texto y su dicción del verso, el factor que mereció mayor número de comentarios por parte de la crítica. Para Haro Tecglen, el director “ha conseguido que la compañía diga el verso de manera que se entienda, lo cual no parece tan fácil; más que párrafos brillantes, se buscan oraciones completas y colocación de las frases significativas de la obra de forma que lleguen” (1988b). Joan Casas (1988), desde *El Diario de Barcelona*, observa en este montaje el hallazgo del buen camino para la expresión del verso:

Aquest *Alcalde* fa pensar que comença a haver-hi idees clares sobre aquest particular, que es decanta cap a una dicció essencialment gramatical que no sacrifica mai el sentit de la frase a la pausa del vers, que empaita el sentiment i deixa el ritme i la rima com a partitura interna, que trenca definitivament amb el concepte declamatori per tal de poder-se obrir a concepcions dramàtiques més modernes. Doncs molt bé!

El mismo Alonso reconocía en una entrevista con Rosana Torres (1988) su deseo de que el lenguaje artificial de la rima y el metro, con sus exigencias a la altura de una partitura musical, no bloqueara al actor a la hora de conectar a su personaje con el público:

“Mi mayor preocupación durante los ensayos estuvo en intentar que las normas y leyes del lenguaje medido y rimado no impidieran a los intérpretes encontrar *su verdad* y que, en todo momento, pudieran expresar los sentimientos y las pasiones con lógica y naturalidad”. Los espectadores más avezados dan fe de que Alonso logró su cometido. Joan-Anton Benach (1988) definió este espectáculo el “triunfo de la palabra” porque “la fruición ostensible con que se escuchan los tres diálogos principales entre Crespo y don Lope son todo un síntoma de la fe en la palabra y en la vigencia de un digno teatro literario”. El crítico seguía alabando, sobre todo, el trabajo del actor Jesús Puente en su papel de Pedro Crespo: “Un meticuloso estudio de la personalidad del protagonista, entendido en toda su humanidad, y no sólo como portador de sublimes parrafadas calderonianas, proporciona el principal encanto del montaje”.

En efecto, la fascinación que generó el modo de abordar el personaje por parte de Puente se reflejó en prácticamente todas las reseñas del momento. Haro Tecglen afirmaba: “Dentro de esta compañía, Jesús Puente hace probablemente el mejor trabajo de su vida de actor, o de los que yo le he visto; con la sobriedad requerida, con un tono de voz impresionante en su llaneza, con gestos de enorme belleza dramática” (1988b). Alberto de la Hera (1988) reconocía que Puente “físicamente da el tipo exacto y su trabajo está medido hasta el milímetro en su precisa naturalidad, en su tan ingenioso sentido del humor, en su serenidad, en cada movimiento y palabra”. Y la opinión de Antonio Arco (1989) muestra la sorpresa que supuso para el gran público la interpretación honda y conmovedora de Puente, un actor popular por sus trabajos en televisión y en el cine o el teatro comerciales:

Ha hecho el papel de su vida, obteniendo con su trabajo una complicidad con el público que hace tiempo no se veía en el escenario. Por difícil que resulte de creer, uno se olvida de que ese señor anuncia atunes en televisión y cree encontrarse frente al rebelde y tozudo alcalde de Zalamea. Puente se crece en un papel que ha trabajado desde la emoción, buscando el espíritu del personaje y haciéndolo suyo, sin lucimientos de más en los gestos o en la voz. Contenido y al mismo tiempo seguro. Pedro Crespo es el eje.

Como recordó el periodista Pérez de Olaguer (1989), las excelentes críticas que Puente cosechó con el protagonista calderoniano ponían de relieve el paradójico descubrimiento de un actor que llevaba treinta años en la profesión y que, pese a las opiniones generales, no estaba convencido de que aquel fuera el papel de su vida. El único acierto interpretativo que Puente admitía en su encarnación de Crespo era que, frente a

otros actores anteriores, “tal vez, yo hago ahora algo que antes no se hacía: lanzar los sentimientos fuera del escenario” (Pérez de Olaguer, 1989). Como constatan las hemerotecas, *El alcalde de Zalamea* de Alonso se convirtió para la crítica contemporánea en un modelo ideal de puesta en escena del teatro clásico español, cuyas propiedades quedaron sintetizadas por Eduardo Galán:

Sin fidelidades “arqueológicas” ni espíritu museístico —¡nada más lejos de la concepción artística del director de la obra!— José Luis Alonso de Santos aborda *El alcalde* desde el respeto —lo que no significa sumisión— y amor por el teatro clásico. El resultado final es excelente. Desde la interpretación, donde todos los actores crean una auténtica ilusión de verdad dramática hasta el ambiente de época expresado mediante el vestuario y la creación de ámbitos de relaciones humanas a través de las composiciones lumínicas, todo está absolutamente medido en la representación, como si se tratara de un engranaje perfecto. Cada uno de los movimientos de los actores, sus silencios, sus réplicas en tono desafiante o contenido, responden a una concepción de la obra como un conjunto armónico, como un todo que ha de cautivar y sorprender al espectador en su unidad y en sus diferentes elementos. (...) Gratifica comprobar como un trabajo riguroso elaborado desde el respeto y la sensibilidad artística conmueve, entretiene, divierte y enriquece culturalmente al espectador. (1988b)

### 3.3.4. Análisis: sobriedad, naturalismo y psicología

Ruano de la Haza, en su edición del texto (1989), se pregunta qué significa *El alcalde de Zalamea* y qué interés puede tener esta obra para un lector o espectador actual, dueño de un concepto del honor en nada asociado con el barroco del linaje, la pureza de sangre o la opinión. El mismo editor trata de darse una respuesta al observar que, en esta pieza calderoniana, el recurso del honor es usado como un medio para explorar la fascinante personalidad del protagonista. Porque en Pedro Crespo se percibe un modo de entender este concepto tradicional capaz de conectar con la contemporaneidad: el honor se defiende como parte esencial de los derechos humanos. Desde esta óptica, toda la obra se convierte en una profunda reflexión sobre la naturaleza de la condición humana, sobre la integridad moral, el sacrificio, la obediencia, el amor, el ansia de justicia, el enfrentamiento del individuo contra el poder y los constreñimientos sociales. Como sostiene Ruano de la Haza, no es fácil aprehender la multiplicidad de sentidos que genera la lectura o puesta en escena de este drama:

*El alcalde de Zalamea* es una obra compleja y polisémica. Ninguna interpretación podrá abarcar todos sus matices ni explicar cada uno de los enigmas que presenta sobre la naturaleza humana, sobre las motivaciones de los hombres, sobre la naturaleza de la felicidad, la justicia, la razón y la prudencia. Pero esta gran drama calderoniano no es solamente un ensayo intelectual. *El alcalde de Zalamea* está lleno

de grandes momentos dramáticos de una emoción y de un patetismo difícilmente igualados. También contiene personajes inolvidables. (1989: 55-56)

Su protagonista constituye un icono del teatro clásico español y es, al mismo tiempo, uno de los personajes barrocos de mayor modernidad gracias a la complejidad de su diseño interior, a la imposibilidad de circunscribirse por completo dentro de un esquema previo de personaje, pese a beber de fuentes literarias y folclóricas como figura villana. Precisamente, José Luis Alonso potenciará estas condiciones especiales del alcalde Pedro Crespo en su montaje, así como también asumirá la lectura más contemporánea y humana del drama para conectar con los espectadores de 1988. Estos objetivos se alcanzaron mediante una propuesta que descansaba sobre tres bases vinculadas entre sí: una ambientación escueta y sobria; una interpretación naturalista del verso; y el realce de la psicología de los personajes.

Sobre la escenografía ya se han apuntado las principales características en el epígrafe anterior. Pero conviene insistir en el planteamiento escénico para comprender conceptualmente esta personal lectura de Alonso. El montaje se inicia con la tropa de militares a punto de llegar a Zalamea, tremendamente agotados, entre risas y quejas:

La sabiduría de José Luis contagió imperceptiblemente la sobria puesta en escena desde el instante mismo de su inicio, cuando aparece la reventada soldadesca que divisa Zalamea como una tierra de promisión. Su disposición en la escena; el tratamiento de la luz y del vestuario; la estilizada, frugal y funcionalísima escenografía, predecían un gran espectáculo. (Cuenca, 2002: 421)

El director los ubica en el escenario en pleno movimiento: el cuerpo de soldados da vueltas simbólicas sobre un centro vacío en el que, no es difícil imaginar, se encuentra Zalamea, pueblo al que se aproximan aun sin saberlo para llevar la tragedia a uno de sus principales habitantes (un comienzo que Eduardo Vasco no dudará en “copiar” para su propio montaje de la obra, en homenaje al admirado trabajo del maestro). Alonso explica:

Siempre dibujo gráficamente lo que me sugiere cada obra. Unas me sugieren varios anillos o cuadros o circunferencias. Esta me sugirió siempre una espiral hacia dentro: vienen de lejos, llegan a Zalamea, entran en el pueblo, mandan el equipaje a la casa, llegan a la casa y, finalmente, a la habitación de Isabel, personaje que es el centro de esa espiral. (1991: 364)



Así pues, una tropa comienza a girar<sup>91</sup> y pone en marcha el mecanismo fatal que acaba con el encuentro entre Isabel y el capitán en el desván de la casa campesina. El espacio vacío por el que andan los soldados será el mismo en el que ocurrirán todos los acontecimientos de la trama, pues apenas sufrirá alternaciones con nuevos elementos escenográficos. La austeridad espacial fue terminantemente marcada por Alonso:

Me preocupaba mucho el espacio, porque un espacio rural en el teatro de este país es como para echarse a temblar. Te pueden salir coros y danzas o *La rosa del azahrán*, por ejemplo. Yo buscaba algo muy escueto, muy desnudo, sin enganches realistas, sin muebles, sin apoyos físicos para los actores. (1991: 364)

También en el programa de mano insistía en su idea de contrarrestar los tópicos escénicos del mundo rural utilizando unos mínimos toques de realismo, como el de la pared auténtica que inspira el fondo de la escena en un indeterminado marrón oscuro:

Vestir y decorar una obra de ambiente rural, en nuestro país, es arriesgadísimo. Por eso pienso que el trabajo de Pedro Moreno es muy acertado. Ha sabido escapar a similitudes peligrosas con ese género musical tan español como campesino [es decir, la zarzuela]. Estuvo de acuerdo conmigo en que había que desruralizar al máximo. Bastaban unos leves enganches realistas. Una pared del mismo pueblo de Zalamea sugirió todos los elementos que se alojan en el desnudo espacio escénico. Así el texto nos llega, creo, con mayor limpieza y nitidez. (2006: 68)

La música creada por Manolo Balboa contribuye a esta puesta en escena esencialista, espartana. Más que partituras con melodías concretas, Alonso buscaba haces de sonidos que proyectaran atmósferas y sirvieran de apoyo a las transiciones de tiempo y de lugar. También era fundamental que estos efectos sonoros se conciliaran con el estado anímico de los personajes y con sus reacciones psicológicas. “Yo no podía imaginar, para este texto tan contundente, una música demasiado compuesta y convencional. Sólo hay dos números muy concretos que pide Calderón: la jácara del principio y la canción de ronda” (2006: 69). De este modo, y a excepción de las canciones tradicionales que figuran en el texto y son interpretadas a capela, las percusiones invaden el ambiente y circundan la fábula. El mundo militar penetra en el civil y lo desgarrar. Y la música del montaje,

---

<sup>91</sup> En este paseo circular de la *troupe* armada, algunos críticos detectaron ecos de Brecht. La estética de desgaste y miseria bélica, el andar cansado de los soldados y, sobre todo, el maltrecho carro que arrastra los escasos víveres del grupo, remiten inevitablemente a la esfera brechtiana de *Madre Coraje y sus hijos*. Sobre los referentes artísticos de Alonso en su montaje, Haro Tecglen apuntaba: “Algo ha tomado del cine en todo esto, y hasta del expresionismo alemán evolucionado, de la época de Brecht” (1988). No puede obviarse el amplio conocimiento que Alonso poseía sobre el dramaturgo alemán ni tampoco su aclamada dirección, en estreno para España, de la obra *El círculo de tiza caucasiano*, en 1971.

portadora de la misma sequedad y austeridad que el vestuario y la escenografía, acompaña esta idea desde que se abre el telón.



Los militares llegan a los alrededores de Zalamea en el montaje de Alonso.

Si en toda la ambientación de la obra no se permite una concesión al adorno superfluo, a la floritura estética o al embeleso visual, se comprende que, en línea con esta concepción global, la forma de interpretar el verso se halle en el extremo opuesto a la pomposidad y la afectación. Pero también debe reconocerse que la causa última de esta llaneza expresiva se encuentra en las particularidades del verso calderoniano de *El alcalde de Zalamea*. Alonso declaró en repetidas ocasiones que la obra le interesaba porque es toda acción, porque se ciñe a lo que pasa y evita las largas parrafadas laberínticas: “Es pura sustancia dramática, teatro de «ideas», sin simbolismos ni metafísica, de ideas concretas y terrenales” (2006: 68). El poeta Francisco Brines se mostrará fiel a esta sobriedad retórica en su adaptación del texto, tal como explica en el mismo programa:

El verso es mucho más natural y ceñido a la acción que lo suele ser un Calderón, y el diálogo se presenta, en muchísimos momentos, con una emocionante sobriedad. No es obra rica en versos de excelencia poética, pero su tensión dramática sí alcanza gran hondura poética. Estos dos polos (la tonalidad del lenguaje y la tensión dramática) han imantado la adaptación del texto. Se ha intensificado, pues, la

aparente naturalidad y el realismo del lenguaje, clarificando lo oscuro, tanto en lo semántico como en lo sintáctico, y se han evitado arcaísmos. (2006: 72)

Si Calderón concibe el teatro, según Valbuena Briones, “como acción presentada por la palabra” (1982: 31), *El alcalde de Zalamea* es el máximo exponente de este principio dramático. Alonso, cuyos profundos estudios del texto antes del montaje le han permitido apresar el alma de las obras para su exhibición en escena, observó la expresión directa, cargada de contenido, de los versos calderonianos y tomó la decisión de potenciar este rasgo mediante un dictamen interpretativo para los actores: los personajes debían construirse y mostrarse desde la verosimilitud emocional. El director ya lo advertía en una entrevista previa al estreno: “Aunque el verso es todo lo contrario del naturalismo, pues se trata de una forma irreal de hablar, se va a seguir una línea naturalista, pues en esta obra los versos son muy funcionales y apenas hay elucubración. Al contrario, la acción se impone siempre” (en Galán, 1988a).

Naturalidad, realismo, naturalismo... Esta es la gradación de etiquetas posibles para una propuesta que pretendía trasladar al espectador el drama humano de Crespo de manera inmediata y cercana, como si la tragedia le hubiera ocurrido ayer mismo a un ser conocido, algo imposible de alcanzar mediante el rengloneo y la hinchazón declamatoria que alejan el significado del drama para el espectador<sup>92</sup>. Esta apuesta fue muy apreciada por la crítica: “Alonso lleva a cabo un medido ejercicio de estilo, haciendo hincapié en el trabajo de los actores y jugando, al cien por cien, la baza de la credibilidad por encima de las sujeciones del verso, sin que el ritmo y la medida resten fuerza y naturalidad a diálogos y personajes” (Avilés, 1988). Alberto de la Hera manifestaba que “se ha buscado un sabio realismo, ni artificioso ni vulgar (...). Toda la acción, por ello, sabe a verdad” (1988). Y, en la misma línea de elogio a la verosimilitud, afirmaba López Sancho: “El drama de Pedro Crespo y su hija obtiene toda la carnalidad, toda la vivacidad, de un suceso verdadero. Y también toda la moralidad” (1988). Monleón también alababa el verismo en la interpretación actoral frente a la superficialidad presente en otros trabajos: “Los actores ganan zonas de verdad y profundidad respecto a otros montajes mucho más verbales y

---

<sup>92</sup> La cuestión de la artificiosidad del teatro y de la verdad interpretativa del comediante ha preocupado a teóricos o profesionales de las tablas tan fundamentales como Talma, Diderot o Lessing. Como apunta Oliva en su ensayo *La verdad del personaje teatral*, “esta pugna entre lo natural y lo teatral nos sitúa en uno de los debates al que vuelven constantemente actores y directores, esto es, cómo encontrar el punto medio entre naturalidad y arte, o lo que es lo mismo: ser grande, sin pomposidad, y ser natural, sin ser trivial”, (2004: 208). La evolución del concepto de “verdad” y de “naturalidad” en el teatro, desde la Antigüedad al presente, es investigado por Oliva en este trabajo.

anecdóticos” (1988). La palabra “verdad” y sus derivados fueron, de hecho, muy usados para definir la sensación que provocaba este montaje en el espectador.

Pero el efecto de “verdad” en el arte teatral es un constructo tan ficticio como cualquier otro. ¿Mediante qué gran corriente interpretativa del teatro moderno se consigue infundir este efecto con mayores garantías? No resulta extraño que el código del realismo impregne a unos actores que respiran el verso como la prosa de un texto de Ibsen o de Chéjov, y que, en consecuencia, resultan más cercanos a la sensibilidad teatral del público contemporáneo que las distanciadoras encarnaciones altisonantes de los personajes barrocos. Ahora bien, el realismo como estética tiene su base en el psicologismo de los personajes. Escribe Guerenabarrena: “Alonso ha querido que los actores se enfrentaran a sus personajes como tales personajes y no como tipos. Si se quiere, ha sacrificado el ritmo barroco para intentar potenciar la profundidad psicológica que todos ven en los personajes de esta obra de Calderón” (1988). La compleja personalidad de Pedro Crespo permite, ya se ha apuntado, plantear su personaje desde ópticas más variadas y profundas que las que admite, por ejemplo, un galán de *Antes que todo es mi dama*. Pero Alonso aprovecha estas condiciones particulares del alcalde para, desde la esencia barroca, convertirlo en un hombre del siglo XX. Y, de un modo asombroso, el actor Jesús Puente se adapta al cometido sin fisuras. No de otro modo se explica su contundente éxito.

Con su fino olfato para los intérpretes, fue Marsillach quien propuso a este actor, que se convertiría en uno de los más elogiados de la trayectoria de la CNTC:

José Luis Alonso quería que el Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea* fuese Rodero. Pensé que se equivocaba. No porque José María no pudiera hacerlo, sino porque me parecía que su físico era más de “ciudad” que de “campo”. José Luis se quedó pensativo y me preguntó: “Entonces, ¿quién?”. No lo dudé: “Jesús Puente”. “¿Tú crees?” “Es un actor extraordinario, de una credibilidad total. En cuanto aparezca, la gente dirá: sí, éste es el alcalde de Zalamea”. (1998: 467)

La credibilidad de nuevo, la “verdad” como piedra angular de todo el montaje. El mismo año en que se estrena *El alcalde de Zalamea*, Alonso dirige *La enamorada del rey* de Valle-Inclán y expone en el programa de mano un principio teatral que tuvo muy presente en su concepción del montaje calderoniano:

Creo que en fondo, y no porque lo dijera Peter Brook, sino porque es una verdad total en el teatro, el cincuenta por ciento del éxito de una obra depende de que se reparta bien, de encontrar los actores adecuados, no solamente externamente, sino internamente; idóneos en toda su idiosincrasia. No en vano el teatro es una cuestión de credibilidad. (1991: 359)



Pedro Crespo (Jesús Puente) y su hija (Adriana Ozores), en el momento del reencuentro en el bosque tras la violación de Isabel.

De la interpretación de Puente se han volcado múltiples comentarios, como los recogidos más arriba o el de Pedraza, que la bautiza como “sencilla y natural, pero honda, patética, con desgarro interior, que no se traducía en espasmos externos, con momentos de socarrona comicidad... Sin duda, se trata de la interpretación de su vida, el papel en el que pudo volcar toda su capacidad para construir un personaje” (2001: 21). Representa casi un tópico insistir en las soberbias escenas de enfrentamiento dialéctico entre el Crespo de Puente y Ángel Picazo como don Lope, cuya mera presencia inundaba la escena de autoridad y nobleza<sup>93</sup>. También se ha aludido en repetidas ocasiones al emotivo encuentro de padre e hija en el bosque. El monólogo de Adriana Ozores como Isabel fue denunciado por parte de la crítica como una ruptura de la convención naturalista adoptada a lo largo del montaje. Se tildó de excesivo, lacrimógeno y gritón; pero, ¿cómo debe comportarse una joven casta tras sufrir una violación y haber perdido su valor como ser humano, su honor? En el pasaje escénico de Alonso, Fischer percibió un enfoque feminista:

---

<sup>93</sup> Roberto Cuenca comenta así la excelencia de un duelo verbal que maravilló a los espectadores: “«Caprichudo es el don Lope; / no haremos migas los dos»: Estos versos dan fin a una de las escenas más acertadas del montaje, de más extrema teatralidad, en la que el talento de José Luis mantuvo a los dos personajes solos frente a frente, acercándose muy lentamente, estudiándose según iban avanzando, midiendo con gran precisión los silencios, respetándose conforme desgranaban las palabras hasta situarse a un palmo uno del otro” (2002: 421).

El montaje incorpora una fuerte perspectiva femenina, pues el ultraje que sufre Isabel no se remonta simplemente al honor masculino, es decir, al padre o al hermano, sino que repercute en la hija o la hermana como mujer propia y no como extensión del hombre. La inversión de las estructuras convencionales del poder se consigue por medio de la disposición del espacio escénico cuando hija y padre se enfrentan en el bosque: Isabel permanece de pie durante todo el discurso, mientras Crespo mantiene la posición fetal hasta que ella le suelta, coge su daga y se la dirige hacia sí misma. El Pedro Crespo de Jesús Puente enseguida la arrebató, desmitificando con un acto tan sencillo la figura que por antonomasia identificada al patriarcado. (2000: 784)

Y, sin embargo, hay en el montaje una escena que ha pasado desapercibida y resulta paradigmática dentro del código emotivo-realista que Alonso escogió para el montaje: la de la separación de padre e hijo cuando el último marcha como soldado en las huestes de don Lope. En este pasaje de la obra, tras la despedida de don Lope y Crespo con un fondo de tambores militares, el futuro alcalde expone a Leonardo una guía de conducta vital basada en la honradez y la humildad. El largo parlamento del futuro alcalde es descrito así por Valbuena Briones:

Pedro Crespo da unos consejos a su hijo, en los que se revela como hombre de profundos sentimientos y de natural inteligencia. El parlamento abunda en conceptos y sentencias, y responde a un tipo dramático de antiguo abolengo en el que el poeta trata de conmover al público con unas apropiadas y sesudas razones que pronuncia el personaje viejo en el momento de despedirse del vástago querido. (...) El tono es enfático y pomposo como corresponde a generalizaciones sobre la conducta. (1982: 137)

Pero los adjetivos “enfático” y “pomposo” mal se avienen con el espíritu de camaradería y respeto fraternal que exhala el montaje de Alonso durante la interpretación de estos versos. Mientras los ruidos nocturnos de grillos veraniegos y algún búho invaden la escena y el hijo se prepara para la partida organizando su equipaje, Crespo observa con melancólica quietud a Leonardo desde el fondo del escenario. Cuando el vástago descubre la mirada paterna, ambos se contemplan como reconociendo uno en el otro los mismos temores y esperanzas. El hijo agacha la mirada, abrumado por la emoción callada de los ojos de su padre, que se acerca para entregarle un bolsillo con dinero. Empieza entonces la exposición de los consejos del hombre maduro al joven.

Crespo aleja de sí cualquier gesto de grandilocuencia y, con tono serio pero amistoso, busca convencer a su hijo de que el comportamiento propuesto es el adecuado, no desde la imposición de su autoridad, sino a partir de la complicidad familiar que les une y del común acuerdo. Siempre con una media sonrisa en la boca y la emoción contenida,

Pedro cede la espada a su hijo en el mismo instante en que le recomienda aprender no a luchar, sino a por qué luchar. Ofrece Crespo su bendición a Leonardo y, tomándole los hombros con una fuerza que busca disimular su sentimiento interno, exclama: “Yo fío / en Dios, que tengo de verte / muy alto”. Una frase cuyo complemento circunstancial “muy alto” sustituye al original de Calderón, “en otro puesto”, para evidenciar de manera más directa las ilusiones de prosperidad depositadas por el progenitor en el futuro del joven. Crespo detiene entonces su discurso, da la espalda al hijo y con voz trémula de anciano declara: “Adiós, hijo: / que me enternezco en hablarte”.

Tras la partida del chico, la noche se hace más cerrada en escena gracias a los efectos de iluminación y al silencio reinante, que contribuyen a ensombrece el ambiente en la puerta de la casa campesina, donde el padre toma asiento mientras la hija llora quedamente sobre su hombro. Brines aligera en versos el diálogo original de esta escena familiar (veintitrés versos en el texto que maneja la CNTC, más de treinta en la obra barroca), un pasaje de transición desde el abatimiento por la marcha de Leonardo hasta el horror por la violenta irrupción de don Álvaro y los soldados para capturar a Isabel. Sin embargo, Alonso consigue alargar esta escena mediante los silencios y las respiraciones de los personajes, a través de la imposición de un *tempo* lento, emocional, que acentúa el impacto sobre el espectador ante el salvajismo del rapto. Porque dilatar la estampa de nostalgia familiar tras la partida voluntaria de un miembro del hogar aumenta la angustia ante la fragmentación forzada que ejecuta, minutos después, el capitán Ataide<sup>94</sup>.

Hay un momento en el que el público deja de ver a Crespo sentado en su silla, meditabundo, y en medio de la oscuridad se oye la voz del capitán tramando su crimen junto al resto de soldados. Brines sintetiza al máximo la conversación entre don Álvaro y sus acompañantes (de los treinta y seis versos del original se pasa a nueve en esta adaptación) y la traslada justo en medio de la alicaída charla familiar. Es un recurso cinematográfico que permite al espectador conocer la situación de los dos grupos de personajes y constatar la inminencia del peligro que acecha a los Crespo. Velozmente, como en un film, el público deja al capitán y regresa a la puerta de la vivienda donde la hija aconseja al padre entrar ya en casa e Inés observa, con ironía trágica para el espectador, la tranquilidad de la villa tras la desaparición de todos los soldados. En la estampa de íntimo recogimiento, los tres personajes, aunque acongojados en su fuero interno, tratan

---

<sup>94</sup> Véase el vídeo 3.1. del DVD que acompaña a esta tesis.

de alentarse unos a otros con cariño; pero los suspiros del padre, la parquedad de sus respuestas, sus silencios, impregnan la noche de tristeza y evidencian que su mente se encuentra lejos de allí. Crespo se anima, finalmente, a regresar al interior de la morada (“Tenemos que recogernos”, dice), pero en ese mismo instante se escuchan las voces de los militares y la paz familiar se trueca en violencia y horror.

En el siguiente cuadro se observan las diferencias ya comentadas entre la adaptación y el texto calderoniano<sup>95</sup>. Asimismo, se apuntan en forma de acotaciones los silencios y suspiros marcados por Alonso. La versión de Brines resalta por su afán simplificador, por su búsqueda de la mayor claridad expresiva en línea con el propio estilo del texto. El ejemplo más evidente lo constituye la breve frase “siento frío” con la que el poeta valenciano sustituye el aparte original: “Enternecido / me deja, cierto, el muchacho, / aunque en público me animo”. Mediante el simple “siento frío” se informa al espectador del cambio de temperatura en la noche estival, del desamparo sentimental en el que se sume Crespo tras la partida de Leonardo y, además, se despiertan connotaciones de peligro y de muerte, referenciales hasta el final de la obra.

---

<sup>95</sup> Dado que el cometido prioritario de este trabajo es el análisis global de la lectura escénica de Alonso, la adaptación textual de Brines no es tratada aquí en toda su complejidad. No obstante, resulta de relevancia señalar que la crítica en masa calificó de muy respetuosa la versión, pese a presentar un mayor número de cambios frente a las adaptaciones que Rafael Pérez Sierra realizaba, durante esa misma época, en la CNTC. “El texto ha sufrido apenas variaciones. Ha sido discretamente actualizado, aclarado, explicado”, asegura Guerenabarrena (1988). “Se parte de una adaptación al texto original con escasas modificaciones”, ratifica Galán (1988b). Y, curiosamente, hasta Romera Castillo (1993), que es autor de un artículo donde se da cuenta, de manera enumerativa, de la variedad y número de cambios introducidos por Brines en el original, destaca el respeto mantenido hacia Calderón. Finalmente, el propio Brines, desde el programa de mano, recalca su máxima fidelidad a la esencia dinámica y concentrada del texto.

Sin embargo, la versión del poeta sí modifica bastante el original: moderniza expresiones, reformula la sintaxis antigua, sustituye vocablos barrocos por actuales, cambia el orden de los versos e, incluso, el de los parlamentos, pone en boca de algunos personajes parlamentos que no son suyos o, como se observa en la escena comentada, la divide en dos e intercala otra que iba después, reduciéndola. Por supuesto, suprime muchos versos (del hidalgo y su criado; de Isabel en su monólogo tras la violación o de la explicación que le hace al padre seguidamente; de Crespo en su intento de convencer al capitán de casarse con su hija...). Y realiza transposiciones textuales tan fácilmente identificables como la de colocar, al final de la función, los versos del segundo acto (vv. 1566-75) que representan la primera despedida de Pedro y don Lope. Una despedida que, para Alonso, “trasladada al final consigue una mayor efectividad. Cierra el círculo de esa relación tan extraña y fascinante: la de dos hombres, por completo diferentes y, sin embargo, tan iguales” (1991: 148). Alonso, en sus últimos años como director, suavizó ese temor a tocar el texto que le había caracterizado, como demuestra este montaje. La versión es, desde luego, respetuosa con la esencia de *El alcalde* y debe reconocerse que, en muchos casos, la mejora: le infunde un ritmo escénico más trepidante y perfila la psicología de los personajes. Pero los críticos, al defender una supuesta fidelidad absoluta a Calderón, se dejaron guiar más por la sobriedad estética del montaje que por el texto empleado en el espectáculo.



Versión de Francisco Brines:		Original de Calderón <sup>96</sup> :	
ISABEL	¡Es crueldad lo que has hecho!	ISABEL	¡Notable crueldad has hecho!
CRESPO	¿Qué iba de hacer conmigo, sino ser toda la vida un holgazán y un perdido? Váyase a servir al rey.	CRESPO	Ahora, que no le miro, hablaré más consolado. ¿Qué iba de hacer conmigo, sino ser toda su vida un holgazán, un perdido? Váyase a servir al Rey.
ISABEL	Me pesa que haya partido tan de noche.	ISABEL	Que de noche haya salido, me pese a mí.
CRESPO	Caminar de noche por el estío, antes es comodidad que fatiga; y es preciso que a don Lope cuanto antes él alcance. Siento frío.	CRESPO	Caminar de noche por el estío, antes es comodidad, que fatiga; y es preciso, que a don Lope alcance luego al instante. (Entermeceido me deja, cierto, el muchacho, aunque en público me animo.)
<i>Silencio. Salen DON ÁLVARO, el SARGENTO, REBOLLEDO, la “CHISPA”, soldados.</i>		ISABEL	Éntrate, señor, en casa.
DON ÁLVARO	¡Soldados, no hagáis ruido! Llega, Rebolledo, tú, y da a la criada aviso de que yo ya he regresado. He de llegar y, sin ruidos, sacar a Isabel de allí. Vosotros, a un tiempo mismo, impedid a cuchilladas que me sigan.	INÉS	Pues sin soldados vivimos, estémonos otro poco gozando a la puerta el frío viento que corre; que luego saldrán por ahí los vecinos.
REBOLLEDO	¡Bien has dicho!	CRESPO	(A la verdad, no entro dentro, porque desde aquí imagino, como el camino blanquea, veo a Juan en el camino.) Inés, sácame a esta puerta asiento.
<i>Tambores. Se ocultan Don Álvaro y soldados.</i>		INÉS	Aquí está un banquillo.
ISABEL	Éntrate, padre, a casa.	ISABEL	Esta tarde diz que ha hecho la villa elección de oficios.
<i>Crespo indica que no con un gesto. Tambores.</i>		CRESPO	Siempre aquí por el agosto se hace.
INÉS	Ahora saldrán los vecinos. Pues se han ido los soldados, el lugar quedó tranquilo.	<i>Salen DON ÁLVARO, el SARGENTO, REBOLLEDO, la “CHISPA”, soldados.</i>	
<i>Suspiros de Crespo.</i>		DON ÁLVARO	Pisad sin rüido. Llega, Rebolledo, tú, y da a la criada aviso de que ya estoy en la calle.
CRESPO	Yo no quiero entrar tan pronto, porque desde aquí imagino, ya que el camino blanquea, que a Juan veo en el camino.	REBOLLEDO	Yo voy. Mas, ¿qué es lo que miro?
<i>Silencio. Más suspiros.</i>		A su puerta hay gente.	
ISABEL	Dicen que mañana eligen los cargos del municipio.	[w. 1693-1722]	
<i>Silencio. Más suspiros.</i>		DON ÁLVARO	Ya es tiempo. ¡Llegad, amigos!
CRESPO	Tenemos que recogemos.		
DON ÁLVARO	Es tiempo. ¡Llegad amigos!		

<sup>96</sup> En este capítulo, el texto de Calderón se cita por la edición de Valbuena Briones (1982).

La corta escena de transición aquí analizada resulta significativa por su capacidad para ilustrar el empeño básico de Alonso en este montaje: impulsar una interpretación actoral naturalista que, lejos de las constricciones del lenguaje medido y rimado, permitiera “a los intérpretes encontrar «su verdad»” de manera que, “en todo momento, pudieran expresar los sentimientos con lógica y naturalidad, haciendo suyo un lenguaje complejo y dificultoso, que respirasen, que palpitasen como seres humanos, con pausas, con silencios, con susurros” (2006: 69). Son las pausas, silencios y susurros que inundan este pequeño pasaje de la función.

Tal como Jesús Puente interpreta esta escena (secundaria y de enlace en el texto original y, sin embargo, cuidada hasta el mínimo gesto en esta lectura escénica), se consigue ofrecer al espectador valiosa información sobre el personaje de Crespo: el amor tan discreto como desmesurado que siente por su familia y el valor que otorga a la felicidad de sus vástagos; las contradicciones, dudas y temores que invaden su alma (“¿Habré hecho lo correcto enviando a Leonardo con don Lope? ¿Le irán bien las cosas? ¿Volveremos a verle?”); su delicada prudencia al mantenerse callado evitando así contaminar con su angustia a las dos jóvenes; su carácter introspectivo y reservado. Crespo está tratado como un personaje contemporáneo, sus emociones han sido interiorizadas por Puente, su verso es más dramático que musical, y la sensibilidad del público de finales del siglo XX así lo percibe. Sus tiempos de estímulo y respuesta —no solo en este fragmento, sino a lo largo de toda la obra— se alejan del prototipo contemporáneo de interpretación del teatro barroco, basado en las reacciones rápidas y el ritmo precipitado. Pausas, silencios, deducciones lógicas, racionalidad en las transiciones... José Luis Alonso introduce una arriesgada modernidad en el terreno interpretativo de esta puesta en escena y acierta de pleno. Aunque, de nuevo, no debe perderse de vista que la “modernidad” implícita en el texto calderoniano facilita esta propuesta.

Crespo es un ser cargado de cualidades y defectos, de una “complejidad psicológica que lo hace humano y verosímil” (Valbuena Briones, 1982: 36). Para percibir esta complejidad, “necesitamos la ayuda de un gran actor que, sin romper el principio de verosimilitud dramática ni la consistencia en la caracterización, nos sorprenda constantemente con sus acciones y palabras, dejándonos percibir un denso y oscuro entramado de conflictivas motivaciones” (Ruano de la Haza, 2001: 230). La ambigüedad, la polivalencia, la inestabilidad y el dinamismo del carácter de Crespo, sus registros —que

van de la bondad a la amargura, de la sencillez a la altanería—, su desarrollo a medida que avanza la acción... Todas las cualidades y valores del personaje fueron absorbidos y trabajados por Alonso en este montaje. Ello convirtió al actor Jesús Puente en el auténtico signo del espectáculo, un signo portador de múltiples significados, como corresponde a la poliédrica personalidad de Crespo.



Pedro Crespo intenta convencer a don Álvaro de Ataíde (Juan Gea) para que acceda a restituir el honor de su hija y, por tanto, de toda la familia, casándose con ella.

Su absoluto protagonismo queda patente en la última escena. En ella, la presencia monárquica se desdibuja y pierde preeminencia: el rey Felipe II se muestra de espaldas al público, que nunca alcanza a ver su rostro, sentado en una silla de manos justo en el centro del escenario. A su derecha se encuentra Crespo, defendiendo su proceso de ajusticiamiento como alcalde de Zalamea y mostrando el cuerpo exangüe del capitán al recorrer un paño negro con enorme efectismo. Alonso reconoce las dificultades que supuso la concepción de este final de la obra:

En el texto, la escena de Felipe II es puro desenlace. Por lo general, los finales de nuestros clásicos son bastante débiles. Y ese puro desenlace yo intenté convertirlo en un juicio. Donde hay un acusador, un defensor, argumentos que se discuten, acciones. Y, además, porque un juicio siempre interesa. (1991: 147)

En lugar de la convencional apoteosis del poder regio, el rey adopta el rol de un juez que escucha las razones de Crespo con respeto profesional y se pronuncia a favor de la dignidad del campesino. Este acaba la obra como el amargo vencedor de la disputa legal, puesto que a cambio de castigar al criminal hace efectiva la deshonra personal y pública de toda su familia. Además, no puede obviarse que el alcalde ha matado a un semejante, un ser infame y sin escrúpulos, pero un hombre al fin y al cabo, y la acción de poner fin a una vida humana siempre deshumaniza al ejecutor.

El propio Alonso reconoce que el cruento final del garrote vil era uno de los aspectos de la obra que menos le gustaba —junto a que “fuera Felipe II quien hiciera justicia cuando ha sido uno de los reyes más terribles que hemos tenido”—, porque consideraba lamentable que, “por muy malo y perverso que fuera el capitán, el alcalde le aplicara la pena de muerte. Para salvar eso, trabajé mucho con Jesús Puente para que se diera como una fatalidad. El alcalde debe matar al capitán, no tiene otra alternativa. Lo hace a pesar suyo. Lo hace con dolor” (1991: 147). Puente, en efecto, exterioriza los efectos del ominoso desenlace sobre el protagonista: tras ejecutar a don Álvaro, Crespo ya no es el labriego satisfecho y henchido de los primeros compases de la obra, ni el hombre fuerte de acción que, antes de la llegada del rey, moviliza al pueblo y se arroga el poder de aplicar una pena para la que no tiene jurisdicción. Absuelto por el juez supremo, Crespo admite mostrar las huellas del drama en su persona: el abatimiento, el desengaño, la sensación de pérdida, el orgullo desgarrado y el futuro familiar hecho pedazos se suman al inevitable cargo de conciencia por haber condenado a muerte a un ser humano. Todo ello se plasma en la última y profunda mirada del alcalde interpretado por Jesús Puente, completamente solo en el escenario, rodeado del más absoluto silencio, mostrando al público su desencanto vital y su fatídica soledad.

El planteamiento escénico de Alonso deja un único vencedor en esta historia: la dignidad humana. De hecho, el director madrileño utiliza el recurso del juicio para reforzar el hilo conductor del montaje: todo individuo tiene derecho al respeto y a la dignidad por el simple hecho de haber nacido humano, y siempre que la justicia sea recta y natural. Alonso bebe de las interpretaciones en clave democrática que el siglo XX ha ofrecido de la obra calderoniana y consigue elevar la situación concreta de la comedia a motivo universal mediante una redefinición del concepto barroco del honor, visto desde la

modernidad como parte esencial de los derechos humanos. De esta manera, tal como destaca el último de los editores de este drama:

El conflicto de Crespo, aun circunscrito a una época y mentalidad determinadas, representa la reivindicación de los derechos humanos, inalienables en toda persona, de cualquier condición social o económica. Adquiere así significado pleno la definición del honor como patrimonio del alma. Este carácter democrático incide en una visión de la comedia como virulento ataque a los privilegios de herencia de la sociedad estamental, oponiendo a ella una sociedad en que las clases se establecen sobre cualidades individuales (en cierto modo se podría hablar de “virtudes”), la primera de las cuales, el honor, no se recibe por herencia sino que se concibe como un bien moral que se posee o no por medio de la conducta ejemplar. (Escudero, 1998: 63)

### 3.3.5. Conclusión: Alonso o la necesidad de un referente para el clásico

Comparar este montaje de José Luis Alonso con la lectura escénica de *El alcalde de Zalamea* realizada por el director Gustavo Pérez Puig en 2003 en el Teatro Español es observar que, en las tendencias contemporáneas de puesta en escena de los clásicos españoles, coexisten acercamientos profundamente tradicionales junto a otros rupturistas en el plano visual y generadores de nuevos significados en el conceptual. Pese a los quince años que separan uno y otro trabajo, el más antiguo, el de Alonso, supura una modernidad difícilmente perceptible en el de Pérez Puig. La interpretación convencionalmente plana de los actores, la escenografía pseudorrealista al estilo del teatro español de los años centrales del siglo XX<sup>97</sup>, el vestuario que pretende imitar los trajes campesinos de época y cae en lo naíf, la asimilación de todos los tópicos del teatro rural, y un Pedro Crespo encarnado por Pepe Sancho al estilo añejo —esto es, siguiendo los patrones tradicionales que asimilan al alcalde con un ser agrio y altisonante, y lo alejan de la complejidad y profundidad humana que demanda el drama calderoniano—, todos ellos son rasgos que relegan la propuesta de Pérez Puig a un segundo plano frente a la poderosa fuerza que todavía emana de un montaje ya catalogado como “paradigmático” en la puesta en escena moderna del teatro clásico español.

---

<sup>97</sup> A este respecto, Alonso manifestaba su deseo de escapar de la imagen teatral prefijada en torno al mundo rural clásico: “Las características del lugar en que se desenvuelve *El alcalde de Zalamea* podían haber convertido el montaje en la típica anécdota de «pueblo español». Y a mí cada vez me interesa menos ese trabajo de recreación minuciosa de «lo real». Por eso quise desnudar por completo el espacio. Despojarlo y dejar a los actores completamente al aire” (1991: 147).

Con todo, es justo precisar que la propuesta de Alonso, al menos en parte, bebía de una fuente escénica anterior. En la falta de afectación, en la llaneza y sencilla naturalidad del personaje interpretado por Puente a finales de los 80, es patente la influencia de una puesta en escena estrenada casi diez años antes y que también ha dejado su impronta en los anales de la escenificación de los barrocos en España. Se trata de la dirigida e interpretada (en el papel principal) por Fernando Fernán Gómez. Presentada en el Centro Cultural de la Villa a finales de 1979, fue la obra escogida por el autor de *El viaje a ninguna parte* para su despedida de la escena y constituyó un audaz intento de renovación de los autores clásicos en unos años, la década los 70, de extrema decadencia del teatro áureo. Como recuerda Andura Varela, “la crítica estuvo dividida con respecto a la versión —del propio Fernán Gómez—, pero fue unánime en alabar la genial actuación del actor-director en el papel de un Pedro Crespo, naturalista, afrontado sin su tradicional grandilocuencia” (2000: 142).

Pese a que ningún artículo señala este vínculo interpretativo, ni Alonso o Puente lo reivindicaron en entrevista alguna, es evidente que Fernán Gómez abrió una potente senda de incursión obligatoria para los futuros actores que hubieran de enfrentarse al alcalde más célebre del teatro español (aunque sea una senda de recorrido opcional en los espectáculos, como evidencia el montaje de Pérez Puig). Fernán Gómez demostró la posibilidad de dar un giro completo al estilo declamatorio que había servido, durante décadas, para abordar el personaje de Crespo, un modelo que reputados actores como Antonio Vico o Enrique Borrás habían patentado en su momento y logrado expandir hasta la segunda parte del siglo XX. Aunque la razón última de la cercanía y sobriedad del personaje de 1979 se relacionara con motivos médicos —ante un posible cáncer de laringe, se aconsejó al actor forzar mínimamente la voz—, Rodríguez Cuadros, espectadora del montaje en su paso por Valencia, recuerda la interpretación de Fernán Gómez como

todo un hallazgo: su habitual voz abrumadora se adelgazaba a un tono casi imperceptible, desdramatizado, coloquial y nada teatral, rebajando la ampulosa prosodia retórica en la que mi memoria había condensado la tradición del personaje a un registro sagaz, casi de cautela graciesca. Aun a costa de interpretarse un poco a sí mismo, Fernán Gómez le daba la vuelta al personaje. (2012: 221)

En cualquier caso, hoy se reivindica el montaje de *El alcalde de Zalamea* de Alonso como “una creación admirable, una obra maestra de la puesta en escena contemporánea” (Pedraza, 2001: 22), y resulta cita obligatoria en todos los trabajos que recogen los

referentes modernos de la actual puesta en escena de los clásicos en España. Ya se ha aludido a cómo Eduardo Vasco, en el año 2010, asimila las características del montaje estrenado veinte años atrás y las instala con plena vigencia en el siglo XXI. Pero el trabajo de Alonso no solo ha sido reconocido *a posteriori*: se convirtió en icono del clásico *bien fait* desde el mismo momento en que subió a las tablas. Su condición próxima al paradigma (esa realización universalmente reconocida —según la cita inicial del filósofo y científico Thomas Kuhn— capaz de proponer un modelo de problemas y soluciones para una comunidad, en este caso, de profesionales y especialistas dedicados al teatro barroco) se explica por todos los rasgos de modernidad y de comprensión del clásico analizados en el presente capítulo.

Pero, sobre todo, se relaciona con una característica presente en el montaje desde el primer segundo al último y que resulta fácilmente identificable en todos los trabajos firmados por Alonso: la claridad. La claridad como método de trabajo con el texto y con los actores; como guía para la concepción del espacio escénico, de la música, del vestuario; como sello personal del director en el espectáculo. Tal como recordaba el actor Josep María Pou, Alonso concebía el buen teatro en términos de claridad. Y al teatro clásico esta fórmula le beneficiaba sobremanera.

En *El alcalde de Zalamea* para la CNTC destaca la manera diáfana con que llega el mensaje al espectador, quien no pierde un ápice del desarrollo de la acción gracias a la claridad con que se le presenta el texto. Hay escenas que contienen varios niveles de sentido y que resultan embarulladas en otros montajes. Una es la farsa que organiza el capitán con Rebolledo para entrar al desván donde se halla escondida Isabel. Otra es la visita nocturna de los militares a la calle de Crespo para requebrar a la joven mientras el padre y don Lope disimulan su enojo al tiempo que lo manifiestan en los apartes. Ambas están aquí perfectamente “explicadas” al público. La clave reside en la interpretación de los actores, basada en pocos pero contundentes principios: una dicción límpida, una entonación de las palabras en perfecta simbiosis con el objetivo comunicativo, un tan preciso como sobrio acompañamiento del gesto y el movimiento corporal, y la supresión de todo histrionismo o floritura superflua en el trabajo físico y de voz.

En el montaje de Alonso no hay nada oscuro o de difícil comprensión porque todo ha sido previamente comprendido por el equipo artístico. Gracias a ello, los personajes se expresan movidos por unas intenciones que se vuelven transparentes para el espectador, el

cual accede sin trabas a la historia y la asimila con facilidad. Esta maestría de Alonso para presentar una obra barroca alejada del confucionismo cautivó a público y crítica, al mismo tiempo que logró asentar un modelo de representación basado en la claridad y en el acercamiento del clásico al gran público. Un paradigma que aún goza de plena vigencia.

Antes de finalizar cabe insistir en el significado histórico de este trabajo, estrenado en un momento fundamental para la recuperación contemporánea de los clásicos españoles y dentro de la programación de la casi neonata CNTC, que estaba siendo cuestionada desde diversos flancos sociales. La Compañía se había visto perjudicada por la controvertida personalidad de Marsillach y tan solo contaba con un éxito en dos años de trayectoria, *Antes que todo es mi dama*. En aquel difícil contexto de conformación de una incipiente tradición democrática para la representación de los clásicos, el montaje de *El alcalde de Zalamea* contribuyó a aumentar la confianza de los sectores críticos y del público en el proyecto de la Compañía y, por extensión, convirtió a Alonso en un referente imprescindible del entendimiento y el respeto al clásico desde la modernidad. Y todo ello gracias a los dos pilares que sustentaban el montaje analizado en este capítulo, la verdad y la claridad:

Alonso ha construido un espectáculo en el que las partes están a disposición de un todo centrado en la claridad de la comunicación y en la verdad escénica (...). Hasta ahora ha habido montajes; a partir de ahora se va a hablar de entidad, tal vez primera piedra de lo que podrá ser, en el futuro, la Comedia Española. (Guerenabarrena, 1988)

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO CUENCA, Roberto, "Calderón singular: su puesta en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico", en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico de Almagro (julio, 2000)*, F. Pedraza, R. González-Cañal y E. Marcello (eds.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 411-427.
- ALONSO MAÑES, José Luis, *Teatro de cada día: escritos sobre teatro*, J. A. Hormigón (ed.), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de España, 1991.



- ALONSO MAÑES, José Luis, "Programa de mano de *El alcalde de Zalamea* (1988)", en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 67-69.
- ANDURA VALERA, Fernanda, "Calderón en la escena española: 1900-2000", en *Calderón en escena: Siglo XX*, J. M. Díez Borque y A. Peláez (eds.), Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000, pp. 123-156.
- ARCO, Antonio, *El alcalde de Zalamea: un trabajo riguroso*, *La Verdad*, 13/08/1989.
- AVILÉS, Juan Carlos, "Un clásico tal cual", *Guía del ocio*, 21/11/1988.
- BELBEL, Sergi, "Conversaciones con el director de *El alcalde de Zalamea*", en *Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2000*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2001, pp. 237-240.
- BENACH, Joan-Anton, *La Vanguardia*, "El reencuentro feliz de Pedro Crespo", 05/03/1989.
- BRINES, Francisco, "Programa de mano de *El alcalde de Zalamea* (1988)", en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 69-72.
- CASAS, Joan, "Celebració amb interrogants", *Diario de Barcelona*, 4/3/1989.
- CORNAGO, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los "realismos"*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- DÍEZ BORQUE, José María y PELÁEZ, Andrés (eds.), *Calderón en escena: Siglo XX*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000, pp. 373-386.
- ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel, *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, Madrid, Iberoamericana, 1998.
- FISCHER, Susan L., "Así que pasen cinco años: trayectorias escénicas de la Compañía Nacional de Teatro Clásico", *Anales de literatura española contemporánea*, 2000, vol. 25, nº 3, pp. 765-820.
- GALÁN, Eduardo, "*El alcalde de Zalamea*, la pureza de Calderón", *Ya*, 11/11/1988a.
- GALÁN, Eduardo, "El arte de emocionar y divertir con los clásicos", *Ya*, 3/12/1988b.
- GUERENABARRENA, Juanjo, "La singular modernidad del honor", *El público*, diciembre de 1988.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, "Sencillez y elegancia", *El País*, 30/04/1981.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, "El sueño del fraile", *El País*, 28/09/1988a.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, "Pedro Crespo sobrevive", *El País*, 16/11/1988b.
- HERA, Alberto de la, "La belleza de una obra de arte difícilmente superable", *Ya*, 17/11/1988.

- IGLESIAS, Noelia, "De José Luis Alonso a Mariano De Paco: *El galán fantasma* de Calderón desde 1981", en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, M. Bastianes, E. Fernández y P. Mascarell (eds.), Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 163-181.
- KUHN, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1971.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, "Un *Alcalde de Zalamea*, pleno de José Luis Alonso", *ABC*, 16/11/1988.
- MARSILLACH, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- MONLEÓN, José, "El director de escena como elemento revolucionario de nuestro teatro", *Primer Acto*, nº 74, 1966, pp. 10-23.
- MONLEÓN, José, "*El alcalde de Zalamea*", *Diario 16*, 25-11-1988.
- OLIVA, César, "Opiniones positivas sobre *El alcalde de Zalamea*", *La verdad*, 08/10/1988.
- OLIVA, César, *La verdad del personaje teatral*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., "Calderón en escena. Recuerdos de un espectador", en *Calderón de la Barca desde la modernidad*, F. B. Pedraza Jiménez et alii (eds.), Madrid, Fernando Rielo, 2001, pp. 9-27.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, "Jesús Puente no cree que Pedro Crespo sea el papel de su vida", *El Periódico*, 1989.
- POU, Josep María, "Una visión personal: José Luis Alonso", *ADE*, nº 82, 2000, pp. 297-302.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, "Memoria de las memorias. El teatro clásico y los actores españoles", en *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, E. Rodríguez Cuadros (ed.), Madrid, Cátedra, 2012, pp. 195-247.
- ROMERA CASTILLO, José, "*El alcalde de Zalamea*, de Calderón y Francisco Brines (Dos signos en una serie semiósica)", en *Frutos del árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*, J. Romera Castillo (ed.), UNED, Madrid, 1993.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- RUANO DE LA HAZA, José María, "Pedro Crespo", en *Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2000*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2001, pp. 217-230.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, "José Luis Alonso. Su presencia en los Teatros Nacionales", en *Historia de los Teatros Nacionales*, vol. II, A. Peláez (ed.), Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995, pp. 10-85.
- SERRANO, Antonio, "La recepción escénica de los clásicos", en *Historia del teatro español*, vol. I, J. Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, 2003, pp. 1321-1349.

TORRES, Rosana, "Alonso, hechizado por Calderón", *El País*, 11/11/1988.

VALBUENA BRIONES, Ángel, *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, Madrid, Cátedra, 1982.



El orientalismo se puede describir y analizar como una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente.

*Orientalismo*, Edward Said

Hoy Catalina es Sultana,  
 hoy reina, hoy vive y hoy vemos  
 que del león otomano  
 pisa el indomable cuello;  
 hoy le rinde y avasalla,  
 y, con no vistos extremos,  
 hace bien a los cristianos.

*La gran sultana* (vv. 2335-2341)

### 3.4. Un alegato multicultural con el brillo del gran espectáculo: el estreno mundial de *La gran sultana* (1992) de Cervantes

#### 3.4.1. Contexto: la adaptabilidad de un clásico en un año internacional

En 1989, después de tres años al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Adolfo Marsillach acepta el puesto de director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) en un Ministerio de Cultura dirigido por Jorge Semprún. El cargo directivo de la CNTC pasa a ocuparlo, durante los dos años siguientes, Rafael Pérez Sierra, el asesor literario de la compañía hasta ese momento. Al margen de la cierta hostilidad personal que comienza a fraguarse entre ambos<sup>98</sup>, la ida

---

<sup>98</sup> Marsillach refleja en sus memorias este baile de cargos. Asegura que, el mismo día que aceptó el cargo de director del INAEM a petición de Semprún, sabía que se “estaba equivocando” (1998: 469). Y explica así las razones de que Pérez Sierra acabara ocupando su lugar: “Mi salida de la dirección de la CNTC para pasar al INAEM provocó la necesidad de encontrar a alguien que me reemplazara. Me preocupaba que llegase alguien «de fuera», por esa vocación tan española de dinamitarlo todo. Mirando hacia dentro me aparecieron enseguida los nombres de Carlos Cytrynowski y de Rafael Pérez Sierra. (...) Carlos tenía la ventaja de ser un artista excepcional, pero carecía de imagen pública y de formación literaria; Rafael, en cambio —un desastre como organizador y un zote en cuestiones técnicas— era más culto, mejor relacionado y conocía algo de la Administración” (1998: 476). Marsillach, con su habitual sarcasmo, asegura que Pérez Sierra vivía obsesionado con la idea de que su dirección en la CNTC era un mero parche hasta el regreso de Marsillach: “Se obsesionó con la sospecha —lo decía continuamente— de que

ministerial de Marsillach y la dirección de Rafael tuvieron consecuencias importantes a nivel artístico en la Compañía. Como Eduardo Vasco reconoce en nuestra entrevista<sup>99</sup>, Pérez Sierra posee un perfil de hombre de teatro más dedicado a la gestión y a la selección de textos que a la dirección de escena. Por ello, decide delegar la tarea relativa a los montajes en directores invitados, otorgando a la CNTC un funcionamiento de centro de producción de espectáculos. Un *modus operandi* justo en las antípodas de la línea personalista que Marsillach o el propio Vasco han defendido siempre para esta institución.

Pérez Sierra invita a trabajar con la Compañía a cuatro diferentes directores de renombre: José Luis Alonso, que dirige *La dama duende* (1990) y cuya labor con los clásicos se ha analizado en el capítulo anterior; Miguel Narros, que monta el drama más representado de Lope en la época moderna y, hasta ese instante, nunca abordado por la CNTC, *El caballero de Olmedo* (1990); Gerardo Malla, que escenifica el segundo Moreto de la Compañía, *El desdén con el desdén* (1991); y Pilar Miró, directora de *La verdad sospechosa* (1991) y poseedora de un personal estilo para trabajar con los autores barrocos que se estudiará en el próximo capítulo. Los cuatro espectáculos tuvieron una acogida positiva de público y crítica.

Sin embargo, la experiencia de Adolfo Marsillach en el Ministerio de Cultura resultó muy poco satisfactoria y, a finales de 1991, regresa a la CNTC dispuesto a convertir su vuelta al mando en un potente reto con *La gran sultana*, el primer texto de Cervantes que asume la CNTC tras seis años de trayectoria. Tal como sostiene García Lorenzo:

Con el estreno de esta obra cervantina se va a marcar un antes y un después en la historia de la CNTC; es más, si la consolidación en gran parte se había logrado con la presencia en la misma de directores como José Luis Alonso y Miguel Narros, entre otros, la puesta en escena de *La gran sultana* supuso para Marsillach el mayor éxito de su carrera al frente de la Compañía y el definitivo reconocimiento a su labor, nada menos que con un texto cervantino y un espectáculo en la línea de los anteriores por él realizados, pero consiguiendo un montaje donde todo brillaba a gran altura. (...) Marsillach sabía muy bien lo que se jugaba con su vuelta. (García Lorenzo, 2011: 257)

---

me estaba «calentando la silla». Incomprensible. ¿Cómo se puede sospechar de algo que se sabe? Claro que «me estaba calentando la silla» —la inelegancia de la expresión es suya, no mía— porque esto es lo que yo le había ofrecido y lo que él había aceptado. Nunca le estafé: dije que volvería y volví. ¿Dónde estaba la ofensa? Únicamente un matiz: la «silla» era una metáfora: se trataba de «calentar» la compañía para que no apareciese alguien dispuesto a «enfriarla» (1998: 477). Véase nuestra entrevista con Pérez Sierra (epígrafe 4.1.) para conocer su punto de vista sobre esta etapa y sobre la actitud de Marsillach.

<sup>99</sup> Véase el epígrafe 4.4. de este trabajo.

El contexto político, cultural y social en el que vivía inmersa la España de 1992 no pudo ser más decisivo a la hora de la selección de un texto barroco que iba a servir de apertura para la segunda etapa de Marsillach. El país se situaba en el centro de las miradas internacionales y, con el objetivo de consolidar una imagen de estado moderno y europeo, puso en marcha un plan operativo de extremas magnitudes:

1992 ha sido probablemente el *año de España en el mundo*. En todo el siglo XX no ha habido un momento comparable en cuanto a brillo internacional de la imagen española. En el año 1992, España ha producido uno de los fenómenos mediáticos más considerables a nivel mundial (...) ¿Qué ha hecho España, su Gobierno, su sociedad para brillar con luz propia y poderosa en un mundo convulsionado, para ofrecer una imagen positiva y constructiva? Los hechos son conocidos y fácilmente enumerables: la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América; la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado como concreción más significativa del ambicioso proyecto de impulsar la creación de una Comunidad Iberoamericana de Naciones; la Exposición Universal de Sevilla; los Juegos Olímpicos de Barcelona y, por último, la capitalidad cultural europea de Madrid. (Borja, 1992: 89)

Durante el año 1992, España acogió grandes celebraciones que sirvieron de marco para dos estrenos de la CNTC. Por un lado, la Exposición Universal de Sevilla, ligada a la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, funcionó como el telón de fondo del estreno y las primeras representaciones de *La gran sultana*, durante el mes de septiembre<sup>100</sup>. Por otro lado, la capitalidad cultural de Madrid fue la excusa ideal para realizar un espectáculo excepcional en la trayectoria de la CNTC, la *Fiesta Barroca*<sup>101</sup>. Los clásicos barrocos se utilizaron para exhibir el potencial cultural de una sociedad que, desde el advenimiento de la democracia a finales de los setenta, luchaba por integrarse sin fisuras en el conjunto de las primeras naciones europeas. En este sentido, Vilches de Frutos (2006) ha estudiado el uso concreto que se ha hecho del teatro cervantino desde el fin de la dictadura franquista hasta el presente, a través de cinco importantes montajes:

---

<sup>100</sup> Cabe señalar que el estreno de *La gran sultana* se produce dentro del ciclo de grandes compañías teatrales europeas que el Teatro Lope de Vega de Sevilla acogía con motivo de la Expo 92. Este ciclo, además del montaje de la CNTC, ofrecía representaciones de tres insignes compañías: el Royal National Theatre, el Dramaten y la Comédie-Française. La CNTC se codeaba, tomando a Cervantes como estandarte, con tres célebres instituciones teatrales europeas.

<sup>101</sup> En coproducción con el Comité Organizador de Madrid Capital Cultural 1992 y con el patrocinio único de Telefónica, la CNTC llevó a la Calle y la Plaza Mayor de Madrid, atestadas de gente, el multiespectáculo *Fiesta Barroca*, compuesto por un cortejo, la loa y el auto sacramental de *El gran mercado del mundo*, de Calderón, el *Entremés de los órganos*, de Quiñones de Benavente, y la mojiganga de *Las visiones de la muerte*, también de Calderón. El montaje, de gran complejidad técnico-artística y elevados costes, fue dirigido por Miguel Narros, contó con la escenografía de Andrea D'Odorico, la música de Tomás Marco, y la selección y versión de los textos por parte de Pérez Sierra, además de con la ayuda de José María Díez Borque para la documentación. Se ofrecieron tan solo siete representaciones madrileñas en el mes de julio.

*Los baños de Argel* de Francisco Nieva (1979), *La gran sultana* de Adolfo Marsillach (1992), los *Entremeses* de José Luis Gómez (1996), *El retablo de las maravillas* de Albert Boadella (2004) y *La entretenida* de Helena Pimenta (2005). La estudiosa concluye que se ha utilizado a Cervantes, mediante propuestas escénicas vanguardistas y experimentales, para transmitir a la sociedad española una nueva identidad colectiva basada en la tolerancia, el igualitarismo, la libertad y la capacidad crítica. El teórico Joan Ramón Resina explica en su obra *Los usos del clásico* que

la característica esencial del clásico [es su] adaptabilidad a múltiples recreaciones, a experiencias de lectura distintas y siempre recomenzables. La fascinación del clásico no se ejerce mediante la adaptación del lector a una esencia intemporal, sino a la inversa, mediante una sorprendente docilidad del clásico (docilidad que nada tiene que ver con facilidad) para reconstituirse en experiencia actual de lectores situados en distintos planos históricos o culturales. (1991: 29)

En este sentido, Marsillach “lee” *La gran sultana* de Cervantes desde el plano histórico-cultural que configuró el año 1992, y aprovecha la adaptabilidad del clásico de forma estratégica para moldear un diálogo provechoso con el presente, en concreto con el multiculturalismo (en su doble acepción de realidad social y proyecto político) que, supuestamente, identifica a la época posmoderna<sup>102</sup>.

La comedia cervantina, con su matrimonio entre el Gran Turco y una cristiana de Oviedo, se interpreta como “un canto arrebatado a la tolerancia”, según reza el programa de mano de la función, y Cervantes es reivindicado por su modernidad precursora, por su respeto a la diferencia cultural o religiosa, por su defensa de la igualdad humana más allá de credos y razas. La España de los noventa, donde todavía se insulta a los gitanos o se apalea a los inmigrantes, como también recuerda Marsillach en el mismo programa de mano, necesita unos referentes culturales que hagan visible su capacidad para constituir una civilización pacífica y comprensiva con el Otro, sea turco o hispanoamericano. Cervantes ya fue tolerante en el Siglo de Oro, insinúa Marsillach, y los españoles de

---

<sup>102</sup> Como señala Lamo de Espinosa: “Entiendo por multiculturalismo (como hecho) la convivencia en un mismo espacio social de personas identificadas con culturas variadas, y entiendo (también) por multiculturalismo (como proyecto político, en sentido, pues, normativo) el respeto a las identidades culturales, no como reforzamiento de su etnocentrismo, sino al contrario, como camino, más allá de la mera coexistencia, hacia la convivencia” (citado por Malgesini y Giménez, 2000: 292). Para profundizar en el debate sobre este concepto posmoderno, deudor de las teorías formuladas desde los *Cultural Studies* norteamericanos de los años 80, y sus vínculos frecuentemente antagónicos con la idea de globalización, véase el trabajo de Jameson y Zizek (1998).



finales del siglo XX deben mirarse en su reflejo para afianzar una sociedad moderna y justa<sup>103</sup>. Díez Fernández resume de este modo la estrategia del director de la CNTC:

En 1992 fue necesario encontrar un texto clásico que contribuyera a dar brillo a los esplendores de tan magno año. Quiso la suerte que le tocara bailar a Cervantes en la extraña compañía de la Expo 92, del Quinto Centenario del Descubrimiento de América y del “encuentro” de culturas. Y se destacó, con decidida influencia en la crítica, la supuesta prédica de la tolerancia. No es raro que el encargado de defender los deseables valores de la tolerancia fuera Cervantes, nuestro escritor más universal y admirado, buque insignia de la cultura española, icono donde generaciones de españoles han debido reconocer el valor, la virtud y el genio, entre otras muchas cualidades. (...) Para redondear el asunto, *La gran sultana* debate, nada menos, que las complejas relaciones entre cristianos y musulmanes, con lo que su mensaje se ha cargado de una actualidad aparentemente indiscutible. Aunque hay que preguntarse si *La gran sultana* es una defensa de la tolerancia. (Díez Fernández, 2006: 302-303)

El director de *La gran sultana* hizo una lectura personal del texto ajustándose a las características de la trama aprovechables desde una óptica progresista y obviando la presencia de postulados antisemitas, procristianos o patriarcales. De este modo, Cervantes se erigía en estandarte de la tolerancia, y una de sus comedias jamás representada se situaba bajo el foco ideológico de la posmodernidad. En ello influyó el contexto sociopolítico, con unas autoridades deseosas de regenerar la imagen de España mediante mensajes institucionales políticamente correctos, pero también el auge de interpretaciones filológicas basadas en la tolerancia cervantina, como las de Stanislav Zimic (1992), que surgían fuertemente vinculadas con la lectura escénica de Marsillach.

Para acabar de apreciar el significado de esta puesta en escena, debe recordarse que se trataba del regreso de un director experto en convertir a los clásicos en productos de alta espectacularidad. *La gran sultana* se asimiló a una vistosa revista musical con todos los rasgos prototípicos del género. Y el resultado fue un triunfo rotundo.

---

<sup>103</sup> Resulta particularmente curioso que, años después de este montaje, y ya en la etapa de dirección de Eduardo Vasco, la CNTC escoja el drama de moriscos *Amar después de la muerte* (2005) para reivindicar el multiculturalismo de Calderón y la contemporaneidad de la historia que narra, muy en línea con el concepto de la alianza de civilizaciones manejado por el presidente José Luis Rodríguez Zapatero durante sus primeros años en el Gobierno de España. Los críticos apuntaron, de pasada y con ironía, las posibles motivaciones políticas de la elección de este título: “Parece que nuestro dramaturgo más contrarreformista se inclinaba por la alianza de civilizaciones (¿tendrá que ver en ello la programación de esta obra por parte de la CNTC?)” (García Garzón, 2005) u “oportunista o no, la CNTC estrena *Amar después de la muerte*” (Ladevéze, 2005). Lo cierto es que Vasco fue bastante más prudente en el programa de mano de la función a la hora de loar la tolerancia calderoniana que lo fue Marsillach en 1992 con Cervantes.

### 3.4.2. Antecedentes: el insólito caso del dramaturgo Cervantes

Pese a las consideraciones de Pedraza (1999: 22-24) acerca de la asiduidad con la que se han visto en escena durante las últimas décadas las comedias de Cervantes, lo cierto es que su infrecuencia sobre las tablas (excepción hecha de *La Numancia*) es fácilmente constatable al comparar su escasa presencia con la reiteración escénica de los entremeses y las dramaturgias sobre el *Quijote*<sup>104</sup>. Un rastreo de las puestas en escena de comedias cervantinas no deja lugar a dudas acerca de su marginación dentro del canon escénico moderno del Siglo de Oro, sobre todo tras su cotejo con el número de representaciones de las obras de Lope o de Calderón más escenificadas<sup>105</sup>. Y aunque la marca “Cervantes” en el mundo hispano es potencialmente equivalente a la marca “Shakespeare” en el anglosajón, en la realidad su poder de atracción no se ha extendido a sus comedias entre los directores de escena.

Pedraza (1999: 24) sostiene que las comedias de Cervantes han sido mejor tratadas en los escenarios que, verbigracia, las de Rojas Zorrilla, pese a que el valor literario de las del segundo sobrepasa las del primero. Sin embargo, resulta un tanto incongruente comparar, a nivel de presencia escénica, una figura artística de rango internacional, la única que admite un verdadero consenso en su consideración como emblema de las letras castellanas, un escritor seleccionado por el canon esencialista, conservador y anglosajón de Harold Bloom (1995) como el único autor español digno de formar parte del selecto club de literatos universales de todas las épocas<sup>106</sup>, con Rojas Zorrilla, un dramaturgo de segunda fila dentro del canon barroco español (si se entiende por primera fila los dos

---

<sup>104</sup> Entre los años 2000 y 2010 (ambos inclusive), en los escenarios españoles pudieron verse 27 versiones de los entremeses cervantinos y 40 adaptaciones dramáticas del *Quijote*. Esta información ha sido extraída a partir de las fichas que contiene la base de datos sobre la cartelera teatral española del Centro de Documentación Teatral. En cambio, de las comedias mayores del autor tan solo se documentan tres montajes a lo largo de los primeros diez años del nuevo milenio: *El laberinto de amor* (2004), *La Entretenida* (2005) y *La Numancia* (2005).

<sup>105</sup> Las comedias de Lope y Calderón más veces representadas en los años centrales del siglo XX español (1939-1989) son *La vida es sueño*, con 30 representaciones, *El alcalde de Zalamea*, con 27, *El caballero de Olmedo*, con 18, y *Fuente Ovejuna*, con 17. Desde 1900 hasta el 2012, *La Numancia*, el drama cervantino más representado, se ha llevado sobre las tablas en diez ocasiones distintas. Sin entrar a valorar razones relativas a las calidades artísticas de los tres dramaturgos, los datos evidencian la desigual presencia escénica que existe entre las comedias lopescas o calderonianas y las de Cervantes.

<sup>106</sup> No considero la selección de Bloom una guía literaria ideal. Si es citado aquí es porque su canon ha resultado el más mediático y polémico del último siglo. Y parece especialmente relevante que Bloom, tan predisposto a ignorar en masa a los autores españoles, haya sido incapaz de prescindir de Miguel de Cervantes en su célebre canon, dejando patente lo ineludible del reconocimiento universal al autor de Alcalá de Henares.

grandes tótems de Lope y Calderón). Por lo tanto, puede hablarse de una tímida recepción escénica de las comedias de Cervantes, en la que poco ha influido la posición eminentemente canónica de su autor, por paradójico que resulte y aun aceptando que Cervantes es mundialmente reconocido por su faceta de narrador. Muñoz Carabantes sintetiza la recepción escénica moderna de Cervantes de este modo:

Aun contando con las limitaciones y circunstancias que diferencian el quehacer teatral de Cervantes con respecto al de los autores consagrados por el público barroco, rara es la temporada en que no haya aparecido, de algún u otro modo, una pieza cervantina en las carteleras españolas. Los entremeses (“nunca representados”) publicados junto a las ocho comedias en 1615, la tragedia *Numancia* (cuya fácil adaptabilidad política ha favorecido siempre su vida escénica) y las dramaturgias sobre el *Quijote* (particularmente abundantes en las últimas temporadas) constituyen el grueso de la producción teatral que ha subido a los escenarios con la autoría señalada de Cervantes. Paradójicamente, de entre las obras “mayores” (aquellas en las que Cervantes puso un mayor mimo y en las que es posible hallar una mayor variación con respecto al canon dramático barroco), sólo *Pedro de Urdemalas* ha conseguido un nivel de difusión que pudiera considerarse aceptable. (1992: 141-142)

Efectivamente, la tragedia *Numancia* y, a una gran distancia, la comedia *Pedro de Urdemalas*, han contado con variadas adaptaciones escénicas a lo largo del pasado siglo y del presente.

De la historia del cerco numantino se han visto representaciones en todas las décadas del siglo XX. Algunas de ellas ya han sido apuntadas en la primera parte de este trabajo, como la puesta en escena de Rafael Alberti y María Teresa de León, en 1937, para reflejar el asedio que sufría Madrid por parte del ejército sublevado durante la Guerra Civil, o la de 1948, dentro del uso político-ideológico de los clásicos en la posguerra, cuando la tragedia se estrenó en el Teatro Romano de Sagunt bajo la dirección de Francisco Sánchez-Castañer. Dos *Numancias* más pudieron verse en la década de los 50, la de José Tamayo con su Compañía Lope de Vega en 1956 y la de Mario Villanova con la agrupación La Comedia Española en 1958. En 1961, de nuevo la Compañía Lope de Vega, bajo las órdenes de Tamayo, estrenaba en Mérida una adaptación de la *Numancia* firmada por José María Pemán y Francisco Sánchez-Castañer. Su espectacularidad desmedida y las importantes modificaciones que sufrió el texto original fueron sus principales características.

Cinco años más tarde, el Teatro Español acogió otro montaje de *La Numancia*, esta vez dirigido por Miguel Narros, el cual se repondría en 1968 y, en el Teatro Griego

de Montjuïc, el 1973. En 1980, Luis Balaguer realiza una adaptación escénica del texto cervantino para el XXII Festival de Teatro Grecolatino de Málaga. Hay que esperar dieciocho años para ver sobre las tablas una nueva versión del drama de Cervantes, y esto acontece cuando la compañía de Manuel Canseco la lleva al Teatro Romano de Mérida en 1998. Ya en el siglo XXI, los últimos montajes de *La Numancia* que se documentan en España han sido llevados a cabo en 2005 y 2011, por la compañía Kull d'Sac dirigida por Javier Juárez, y por la Escuela Municipal de Teatro de Parla dirigida por José Luis Arellano, respectivamente.

Por lo que respecta a la comedia *Pedro de Urdemalas*, el primer montaje moderno del que se tiene constancia fue una escenificación a cargo del TEU de Granada que contó con la adaptación y la dirección de José Martín Recuerda. Este montaje pudo verse el año 1956 en el Teatro Español de Madrid dentro del IV Festival Universitario de Arte. El estreno de *Pedro de Urdemalas* en el ámbito profesional tuvo lugar en 1968, en el Teatro Calderón de la Barca de Barcelona. José María Loperena dirigió a la compañía del Teatro Nacional de Barcelona en este montaje que viajó al Teatro Español de Madrid el año siguiente. El adaptador del texto, Enrique Ortenbach, había escenificado una versión distinta ocho años antes con el TEU de Barcelona. Durante treinta años ninguna compañía se interesa por dar vida en las tablas al pícaro de la tradición folclórica. Hasta que, en 1998, Gaspar Cano realiza una versión escénica de la comedia cervantina en el marco del Festival de Teatro Clásico de Almagro.

¿Qué noticias teatrales modernas han dejado el resto de comedias del autor del *Quijote*? *La Entretenida* ha contado con dos puestas en escena, ambas en las últimas décadas. En 1995, la compañía Teatro Estudio de Alcalá, bajo la dirección de Luis Dorrego, logró recuperar este texto olvidado de Cervantes. Y Helena Pimenta, directora invitada en la Compañía Nacional de Teatro Clásico durante el año 2005, apostó por esta comedia comúnmente conocida entre los especialistas por su transgresión del desenlace matrimonial característico de la Comedia Nueva lopesca. Otras tres comedias han sido representadas en una única ocasión. Es el caso de *El rufián dichoso*, que el TEU de Murcia montó en 1976, de *El laberinto de amor*, interpretado en 2004 por la compañía Guindalera bajo la dirección de Juan Pastor, y de *Los baños de Argel*, aunque este montaje, por su significación artística y sus vínculos con *La gran sultana*, merezca un comentario más detallado.

En 1979, el dramaturgo y director Francisco Nieva, auspiciado por un Marsillach director del Centro Dramático Nacional en su segunda temporada, subió al escenario del María Guerrero de Madrid su “trabajo teatral” sobre *Los baños de Argel* de Cervantes. Este montaje, fundacional para el joven CDN, se considera el paso hacia “una nueva época en la comprensión y escenificación de nuestros clásicos” (Muñoz Carabantes, 1992: 190) por constituir un intento artístico serio y meditado de investigación dramatúrgica, interpretativa y plástica con un texto barroco. Nieva, bajo los dictados del “teatro total”, desplegó todos los medios escénicos a su alcance incidiendo en las dimensiones puramente visuales de un espectáculo que usó un texto de *Los baños de Argel* recortado, reescrito y con añadidos de otras piezas cervantinas, entre ellas, *La gran sultana*.

El director aprovechó el tópico de la ambigüedad del teatro cervantino, su carácter de obra abierta, así como el desconocimiento general sobre una pieza nunca vista en las tablas<sup>107</sup>, para permitirse una libertad de manipulación que, en el caso de Lope o Calderón, hubiera resultado tal vez más cuestionada. De hecho, su actitud “irrespetuosa”, adjetivo que él mismo usa en sus memorias (2002: 483), enlaza con la desconfianza que, durante los años setenta, desplegaron muchos directores de vanguardia para acercarse al texto dramático<sup>108</sup>. El propio Nieva lo ratificaba: “Pienso que estamos en una época donde la palabra ha perdido el primer puesto y domina una cultura visual” (Samaniego, 1980).

Así pues, *Los baños de Argel* constituyó una producción de gran formato, con una escenografía preciosista, música en directo y canto de reminiscencias operísticas, y un trabajo interpretativo de movimiento, acrobacias, danza y pantomima, al que se sumó una dicción solemne, antinatural, del verso. Nieva creó un universo plástico repleto de elementos visuales, musicales y corporales con el objetivo de transgredir los esquemas habituales de un montaje de teatro barroco. Fue una apuesta por la modernidad escénica y el brillo estético a partir de un clásico, pero en perjuicio del texto y su autor. Debido a

---

<sup>107</sup> Cipriano Rivas Cherif montó *Los baños de Argel* en el Teatro Escuela del Dueso, entre 1943 y 1944, durante su detención en ese penal. No obstante, el trabajo de Francisco Nieva se considera el inicio de la “rehabilitación” teatral cervantina, ya que es el primer montaje que consigue un amplio impacto en la escena contemporánea española. No en balde, Francisco Nieva obtuvo el Premio Nacional de Teatro de 1979 a su trayectoria artística “por el valor plástico de su aportación creadora al teatro español, que culminara con la obra *Los baños de Argel* de Cervantes” (Samaniego, 1980).

<sup>108</sup> Para entender las razones históricas y artísticas que determinan esta pérdida de relevancia del texto dramático en beneficio de otros sistemas de signos para la creación de la teatralidad (gesto, música, luz, movimiento, etc.), véase Cornago (1999: 17-33).

ello, y pese al notable éxito entre el público, la crítica no dudó en condenar una extrema fantasía que ahogaba a Cervantes bajo los excesos de luz, color y movimiento<sup>109</sup>.

Marsillach, sin duda, aprende de los errores del montaje de Nieva y opta por una vuelta al texto en su puesta en escena de *La gran sultana*. Trabaja con el poeta Luis Alberto de Cuenca para lograr una adaptación respetuosa y fiel al estilo cervantino. Además, concilia el brillo de las resoluciones escénicas y su impacto visual (un acertado atractivo en el montaje de Nieva) con una interpretación actoral tan rigurosa como natural, tratando de evitar que la escenografía devore, al menos por completo, a los protagonistas.

En cualquier caso, los espectadores modernos no han podido contrastar las lecturas escénicas de estos dos grandes directores con otras distintas, ya que, tanto de *Los baños de Argel* como de *La gran sultana*, solo se documentan estas dos puestas en escena. De las diez comedias que firmó Cervantes, cinco han gozado de estrenos memorables: *La Numancia*, *Pedro de Urdemalas*, *La Entretenida*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*. Otras han sido montadas en una única ocasión y sin apenas resonancia crítica o mediática: *El rufián dichoso* y *El laberinto de amor*. Y tres nunca han sido tomadas en cuenta por la escena profesional: *La casa de los celos*, *El trato de Argel* y *El gallardo español*.

Aunque en los últimos veinte años el teatro áureo ha experimentado una efervescencia escénica pareja a la pérdida de los recelos ideológicos y artísticos que hasta la década de los 80 provocaban los clásicos, lo cierto es que este auge no ha conllevado la revalorización de las comedias del autor del *Quijote* en los teatros. Y ello a pesar de que las adaptaciones de la historia del caballero andante y las versiones de los entremeses no han abandonado ni una sola temporada los escenarios.

---

<sup>109</sup> Como muestra del descontento entre la crítica, este elocuente fragmento: “Si el público soporta el aburrimiento del verso mal dicho es seguramente porque puede más la brillantez de la puesta en escena. Este es sin duda el aspecto en que coincidimos todos, comentaristas y espectadores. Nieva ha desplegado sus muchos conocimientos, su larga experiencia, su potente imaginación. Actores por los aires, piruetas, colorido, movimiento; maquinaria barroca; telas, telas, telas. Aunque algún detalle pueda ser apostillado, la maestría de Nieva en estos terrenos no debe ser puesta en duda. Lo que sí cabe preguntarse es si en definitiva los árboles no impiden ver el bosque. Los tapices que penden de los mástiles oscilantes, el naufragio que nada entre las olas, la riqueza y colorido del vestuario, los fellinescos turbantes de los musulmanes principales, la vivacidad del mercado, el esperpentismo de los enanos y de los esclavos encadenados... El abigarramiento general del montaje sepulta estrepitosamente la pretendida frescura renacentista. No se puede decir que la fiesta multicolor está en contradicción con los valores del texto cervantino; pero sí que nos olvidamos de ellos fascinados por el relámpago formal.” (Veza, 1979: 20-21)

¿Cuáles son las causas de este desinterés? Desde que en 1977 Canavaggio catalogara como “teatro experimental” la dramaturgia cervantina, los especialistas han insistido en esta idea. Para Gómez Canseco, autor de la más reciente edición crítica de *La gran sultana* (2010), su práctica teatral resulta “compleja y difícilmente adaptable a un sistema cerrado. El teatro cervantino es hijo de la invención, del tanteo literario, del experimento consciente” (2010: 17). Rey Hazas, otro de sus máximos estudiosos, recalca que Cervantes “no dejó de introducir constantes modificaciones en cada una de sus obras, con plena conciencia de la indagación teatral que estaba realizando”, de modo que sus comedias perviven como “auténticos ensayos dramáticos” (2005: 181).

Casi todos los investigadores coinciden en afirmar que, sea por voluntad expresa de Cervantes o por su insuficiencia técnica como comediógrafo barroco (Pedraza, 1999: 36-38), su “ejercicio de libertad creativa, lo singulariza frente a su entorno literario, pero, al mismo tiempo, terminó por alejarlo de los escenarios” (Gómez Canseco, 2010: 18). No en vano, es tarea crítica común la de enumerar las diferencias existentes entre la exitosa fórmula lopesca de la Comedia Nueva y la personal concepción teatral de Cervantes: tramas enmarañadas y, en ocasiones, incongruentes; desarrollo autónomo de las diversas acciones; argumentos innovadores poco basados en el enredo o la información encubierta para los personajes; un esquema desdibujado de galán-dama-gracioso; escaso empleo del amor como principio amalgamador o del padre como figura de poder; personajes contradictorios, ambiguos, portadores de identidades problemáticas; graciosos independientes y carismáticos...

Si la distancia entre el producto triunfador de Lope y el “defectuoso” cervantino podría justificar, al menos en parte, que nunca se estrenaran las comedias del autor del *Quijote* en su época, no explica, en cambio, por qué la práctica escénica contemporánea se ha mostrado tan reticente o poco inclinada a despertar las comedias de Cervantes de su secular letargo. González Puche, autor de una reciente tesis titulada *La aventura experimental del teatro de Cervantes y la puesta en escena de Pedro de Urdemalas*, defiende la potente contemporaneidad que emana del modelo teatral cervantino:

Consideramos que la mirada actual hacia Cervantes responde a una necesidad por encontrar en el Siglo de Oro una dramaturgia de tipo vanguardista, adaptable a las necesidades del espectador actual: temas sugerentes, metateatralidad, estructuras de múltiples líneas. Por eso, lo que se consideraba como una debilidad en el siglo XVII, en la actualidad puede considerarse como una fortaleza. (2012 : 56)

Según esta opinión, las comedias cervantinas encuentran en la posmodernidad el contexto idóneo para su reivindicación escénica: “Su puesta en escena actual se convierte, varios siglos después, en un instrumento para constatar su validez” (González Puche, 2012: 21). Pero tampoco nuestra época las ha logrado rescatar por completo de la marginalidad, como se ha tratado de evidenciar. La causa puede hallarse en el tópico reiterado de su baja calidad respecto al teatro de Lope o Calderón por parte del ámbito académico, aunque desde 1992 hasta hoy los estudios, ediciones, investigaciones y congresos dedicados al teatro cervantino hayan ido en aumento<sup>110</sup>, y aunque a finales de los setenta Jean Canavaggio reivindicara sus comedias sentando un inexcusable precedente crítico<sup>111</sup>. Lo cierto es que la recepción problemática de las comedias de Cervantes en la escena parece estar enlazada con los planteamientos académicos que, durante décadas, le han desfavorecido. Constituye un ejemplo de imbricación negativa entre la investigación siglodorista y la práctica teatral que, extrañamente, está tardando demasiados años en disolverse.

### 3.4.3. Exégesis del texto: *La gran sultana*, ¿estandarte de la tolerancia?

El argumento de *La gran sultana* está compuesto por tres intrigas que se desarrollan en paralelo y se entrecruzan de forma un tanto forzada o circunstancial. La principal está protagonizada por Catalina, una española que fue vendida como esclava siendo niña tras el naufragio del barco de sus padres, y el Gran Turco, su amo y señor de Constantinopla. El amor que el sultán profesa a Catalina inmediatamente después de verla por primera vez, tras años oculta en el serrallo, y todo su afán por conquistarla hasta hacerla su esposa, pese a las diferencias culturales y religiosas que les separan (y que preocupan especialmente a la joven cristiana), es el auténtico protagonista de esta trama. Las otras dos tramas secundarias las protagonizan Lamberto, joven que se hace pasar por mujer dentro del

---

<sup>110</sup> Véase la bibliografía que maneja Gómez Canseco en la edición de *La gran sultana*. La mayoría de los artículos citados que se centran en el análisis de esta comedia han sido publicados en los últimos veinte años.

<sup>111</sup> En el siglo XX, el interés académico por las comedias cervantinas se inicia con el estudio de Cotarelo *El teatro de Cervantes* en 1915 y con la edición comentada del teatro completo por parte de Schevill y Bonilla en 1917. Posteriormente, los estudios o ediciones de especialistas como Valbuena Prat (1950), Marrast (1957), Ynduráin (1969), Casaldueiro (1974), Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1987) han contribuido a su mayor conocimiento. Pero fue el hispanista francés Jean Canavaggio quien, con su célebre trabajo *Cervantès dramaturgue. Un théâtre à naître*, publicado en 1977, cuestionó el tópico del “teatro insuficiente” de Cervantes y situó su experimental dramaturgia entre la tradición de la Comedia Nueva y la innovación vanguardista.



serrallo para estar junto a su enamorada, Clara, y el vividor Madrigal, que por amor está en Turquía, donde será apresado y finalmente conseguirá la libertad. Toda la acción transcurre en el exótico espacio de la ciudad de Constantinopla, en sus calles o en el palacio del sultán. Y, según las referencias del texto, la historia acontece hacia el año 1600, aunque la trama avanza en un tiempo casi mítico que permite un embarazo de tres meses después de tres días de relación entre el sultán y Catalina.

El casamiento entre un turco y una cristiana, y el respeto declarado del musulmán hacia el credo de su esposa hasta el punto de permitirle mantener su fe siendo sultana de Turquía, constituyen el epicentro de todos los análisis y debates en torno a esta comedia. En síntesis, son dos las posturas interpretativas en pugna: *La gran sultana* es una defensa cervantina de la tolerancia religiosa y de la convivencia pacífica de culturas tradicionalmente enfrentadas o, por el contrario, tal defensa no existe y *La gran sultana* es un mero entretenimiento de fondo turquesco. Para ambas lecturas, la ambigüedad del texto ofrece argumentos y razones varias. Pero el peso de la primera entre la crítica ha aumentado en los últimos años, tal vez por influencia de la compleja realidad multicultural que rodea al individuo posmoderno, es decir, como reflejo de sus propias ansias de armonía social. Gómez Canseco así lo resume:

Lo extraño de la trama y la ambigüedad de situaciones y personajes ha abierto barra libre entre unos críticos que, con más frecuencia de la razonable, han convertido a Cervantes en ecologista, en feminista, en cooperante voluntario en Argel, en activista de la liberación sexual o incluso en un inesperado precursor del psicoanálisis. (...) Hacia finales de la década de los 80, cayeron sobre esta pieza una jauría de críticos hambrientos que olieron a distancia la carnaza: se trataba nada menos que de un texto de Cervantes poco frecuentando por exégetas y filólogos, pero que incluía sorpresas tan atractivas como el matrimonio entre un rey turco y una hidalga cristiana, el fornicio de dos mujeres en un serrallo, una de las cuales resultará ser un hombre, un cadí homosexual, un par de eunucos y unos cuantos renegados (...). Las tres principales líneas de lectura pintaron la comedia como un modelo de tolerancia intercultural, acudieron al psicoanálisis (...) o se detuvieron en su dimensión política. (2010: 109-111)

De la etiqueta de “ópera bufa” empleada por Schevill y Bonilla a principios del XX, a la consideración de la comedia como una de las mejores creaciones de Cervantes en el nuevo milenio (Lewis, 2002); de la insistencia general en su carácter meramente cómico o de *turquerie* (Astrana Marín, 1948-58; Ynduráin, 1962; Wardropper, 1973), a representar la metáfora de “una noble aspiración a la paz y a la armonía en el mundo por el cultivo de la tolerancia, de un deseo de comprensión y de amor genuino entre la gente” (Zimic, 1992: 184)... *La gran sultana* se ha alzado como la comedia de Cervantes más

proclive a interpretaciones discordantes en la modernidad. Sin embargo, como ya se ha dicho, desde 1992, tras el estreno de Marsillach y la publicación del volumen *El teatro de Cervantes* de Zimic, se ha venido imponiendo la línea crítica que defiende el precursor mensaje multiculturalista de esta comedia. Como ejemplos más destacados figuran el trabajo de Jurado Santos *Tolerancia y ambigüedad en La gran sultana de Cervantes* (1997) y los artículos de Hernández Araico (1994; 1996):

*La gran sultana* resulta de gusto especial hoy día, más que por detalles “de modernidad”, por su consistencia posmoderna; pues descentra un discurso nacionalista que tradicionalmente polariza valores culturales, religiosos y sexuales. Sólo hasta ahora, en nuestra época posmoderna, se han dado las condiciones sociohistóricas para celebrar en las tablas la relatividad o falta de fijación absoluta de signos de identidad, según se teatraliza en *La gran sultana*. (Araico, 1996: 178)

En esta línea, y el mismo mes del estreno del espectáculo, Canavaggio escribe un artículo en el *Boletín* de la CNTC donde afirma: “Lo que nos atrae y fascina en esta obra es la inesperada convivencia de dos fes y de dos culturas que se decían antagónicas, en una lección de tolerancia que contrasta con la visión algo maniquea de tantas comedias al uso, salidas del taller de Lope” (1992: s. p.). Sin embargo, Pedraza (1999: 25-26) aduce un par de títulos de dramas áureos firmados por Calderón y Lope donde también se vislumbra una tolerancia insólita para la época: *Amar después de la muerte*, con un tratamiento ejemplar de las minorías religiosas por parte de Calderón, o *La desdicha por la honra*, donde Lope se muestra comprensivo ante la desgracia de la expulsión de los moriscos. La conclusión es lógica: no hay autores tolerantes o reaccionarios, sino una pluralidad de obras literarias compuestas por un mismo autor a través de las cuales su opinión, inevitable fruto del contexto histórico, se matiza o se contradice. De ahí que el mismo creador de *La gran sultana* fuera capaz de atacar a los gitanos en *La gitanilla* o a los moriscos en *El coloquio de los perros*, como Pedraza sigue apuntando.

Gómez Canseco pide sensatez y mesura a la hora de calibrar el supuesto amor de Cervantes por el Otro:

Es evidente que Cervantes muestra una curiosidad por el mundo turco que va más allá del mero exotismo y que puede explicarse como parte de la fascinación que inevitablemente provoca el enemigo. No sólo eso: al situar la acción en Constantinopla, la comedia se abre a lo excepcional y a lo imposible. Pero de ahí a afirmar que *La gran sultana* sea un canto al amor universal entre civilizaciones enfrentadas va un abismo. (2010: 112)

De hecho, existen suficientes motivos en el texto para desautorizar las lecturas de la comedia centradas únicamente en su pretendido mensaje de paz y libertad. En primer lugar, el odio de Madrigal hacia los judíos, un antisemitismo que le impele a introducir tocino en la olla que están cocinando y a burlarse con descaro de sus lamentaciones. En segundo lugar, la hilaridad que suscitan las autoridades civiles y eclesiásticas musulmanas, blanco de las risas de un público cristiano que se mofaría ante un cadí homosexual y crédulo hasta el extremo de confiar en que Madrigal pueda enseñar a hablar a un elefante. En tercer lugar, la figura del propio Gran Turco, de voluntad tan débil que cae rendido al instante, cual amante platónico, ante la belleza de una cristiana a quien consentirá los caprichos más extravagantes. No hay duda de que el mismo sultán de los turcos queda caricaturizado por la pluma de Cervantes en sus excesos de enamorado, indignos de su alta condición. De hecho, la crítica ha entrevisto en su matrimonio con una cristiana el triunfo español sobre el infiel, interpretando en clave política las nupcias:

Catalina se convierte en Sultana sin renegar de su fe católica. Al contrario, es el Gran Sultán quien se ha rendido al amor de la cristiana. Ahí está el ensueño: el poder vencido por el amor, el imperio tiránico de los turcos vulnerado por la belleza de una española. La Gran Sultana, doña Catalina de Oviedo (precisamente la designación contradictoria que Cervantes escoge para dar título a su comedia), simboliza en su persona la promesa de que un día España triunfará sobre el Islam. Es una fantasía política, pero una fantasía representada con el acento festivo tan característico del arte maduro de Cervantes. (Williamson, 1994: 54)

Aunque no debe perderse de vista que Catalina triunfa parcialmente, pues queda cautiva en Constantinopla y nunca recuperará su libertad de antaño (ese bien tan caro para Cervantes). El montaje de Marsillach neutraliza tanto la lectura política de supremacía cristiana sobre el Islam, como la realidad envuelta en sedas de la esclavitud perpetua de Catalina, la Gran Sultana. La tolerancia cervantina presenta fisuras e incluso socavones. Pero ante el inminente estreno del montaje, el director de la CNTC difunde entre la prensa una visión monolítica de una obra profundamente ambigua. Incluso el propio adaptador del texto, Luis Alberto de Cuenca, insiste en la premodernidad del texto: “Doña Catalina también ama —y hasta desea— al Sultán, lo que constituye un detalle de modernidad y tolerancia en el discurso dramático cervantino: la libertad de amar y de reconocerse en el otro, aunque no sea de su tribu” (2006: 124). Y aunque el “otro” sea un tirano tan déspota y egoísta que, lejos de liberar a su amada, la encadena de por vida a la condición de favorita dentro del serrallo.

Díez Fernández ha sido, durante los últimos años, uno de los cervantistas que mayor oposición ha brindado a la tesis sobre la tolerancia en *La gran sultana*. Según su teoría, la obra no resiste un análisis realista debido a su cercanía al mundo fantástico de la imaginación y los sueños:

Realmente, la tolerancia no se da en ninguna de las dos religiones, sino en dos personas que viven, por el amor, una situación de excepción, que únicamente ha sido posible por el poder del Sultán, un poder que sin duda está mucho más allá de los preceptos de su religión. (...) Toda la obra propone unas circunstancias extremas y excepcionales como contexto del amor del Gran Turco. Hay todo un mundo prodigioso en la historia, de variado signo. (...) Esa clave divertida, burlesca, que invierte la realidad, es la que está en la base de la obra. (...) *La gran sultana*, dentro de la ambigüedad característica cervantina, más que una encendida prédica de la tolerancia, que no lo es, probablemente pueda ser entendida como una prueba más, y muy peculiar, del aserto que hizo suyo el Renacimiento: *amor omnia vincit*. (2006: 312-321)

La excepcionalidad de un amor entre dos personas de orígenes y creencias dispares sería la verdadera esencia de esta insólita historia, y no la defensa de la tolerancia general entre culturas. Cervantes buscaría admirar al auditorio con la dramatización de unos amores bizarros en un ambiente lejano y exótico proclive a lo maravilloso. Sin embargo, resultaba demasiado tentador hacer extensible la relación amorosa concreta entre el Gran Turco y Catalina a las problemáticas relaciones entre cristianos y árabes en el Siglo de Oro, y aun en nuestra época:

Marsillach insistió en diferentes entrevistas en que *La gran sultana* era “un canto arrebatado a la tolerancia”, a la convivencia entre judíos, moros y cristianos, cuya vieja lección podía servir para la actual convivencia de los españoles con los gitanos y los emigrantes, aunque para eso, la versión teatral tuvo que eliminar la burla antijudaica inicial de Madrigal y atenuar el grave problema del sufrimiento de los esclavos cristianos bajo el poder turco, apenas entrevisto. (...) Es verdad que se trata de una comedia fundamentalmente tolerante entre turcos y españoles (...). El director, por tanto, acentuó los elementos de tolerancia que había en el texto; pero quitó cualquier cosa que pudiera cuestionarla, aunque fuera una simple broma antihebra. (Rey Hazas, 2005: 46-47)

La versión escénica, en definitiva, convierte a Cervantes en un escritor tolerante actual<sup>112</sup>. Y es cierto que el texto permite esta lectura, pero también que da sobrados motivos para su contraria, como se ha visto. Pedraza acierta al afirmar que Marsillach era

---

<sup>112</sup> La burla de Madrigal a los judíos se mantiene en la versión escénica, pero se eliminan las palabras del espía Andrea cargadas de desprecio y abominación hacia la raza hebrea y su religión: “¡Oh gente aniquilada! ¡Oh infame, oh sucia / raza, y a qué miseria os ha traído / vuestro vano esperar, vuestra locura / y vuestra incomparable pertinacia, / a quien llamáis firmeza y fe inmutable / contra toda verdad y buen discurso! / Ya parece que callan, ya en silencio / pasan su burla y hambre los mezquinos.” (vv. 468-475).

“un inteligentísimo propagandista”, pues, de hecho, su interpretación preñada de multiculturalismo *light* influyó sobremanera en unos medios de comunicación ávidos por hallar la conexión del clásico con la actualidad. El acercamiento de Marsillach ha dejado su huella en el mismo ámbito académico, en trabajos como los de Jurado y Hernández antes citados, además de en la opinión general:

Esto del "canto arrebatado a la tolerancia" es una idea que vende. Adolfo, irónico, con sus ribetes de bienintencionado cinismo, coló ese eslogan en su campaña publicitaria y la "tolerancia cervantina" rodó por periódicos, tertulias y revistas, cuantos no habían leído la obra repetían este concepto con énfasis y convencimiento. (Pedraza, 1999: 26)

Obviando la ambigüedad que rezuma el texto, Cervantes es empleado por Marsillach como vocero de unos deseables valores de civilidad en una sociedad que, como la del siglo XVII, vive inmersa en un mar de tensiones culturales, económicas y políticas.

#### 3.4.4. Análisis y recepción: las claves escénicas de un éxito marsillesco

En su autobiografía *Tan lejos, tan cerca*, Marsillach rememora las razones que le impulsaron a apostar por un texto cervantino jamás escenificado:

Me atrajo el redescubrimiento de un autor que, por voluntad propia o por fuerza de las circunstancias, consiguió escapar de las influencias de Lope, lo cual le otorga un certificado de “rebelde” altamente seductor; tampoco oculto que la atmósfera exótica en la que se desarrolla la historia —el palacio del sultán Amurates III en Constantinopla hacia 1600, las intrigas del serrallo, el travestismo de algunos personajes, la belleza turbadora de la prisionera asturiana Catalina de Oviedo, los celos y las envidias de los eunucos, el olor de los perfumes y los pebeteros, la luz, el colorido, los pájaros, la música...— me tentó por sus incitantes atractivos escénicos. (Es muy chocante: se nos reprocha a los directores que nos empeñemos en convertir los textos en espectáculos como si no fuese ésta, precisamente, una de nuestra obligaciones). (1998: 552)

El director, a instancias de Luciano García Lorenzo, colaborador en aquella etapa de la CNTC, leyó *La gran sultana* y percibió en ella un espectáculo en potencia, el germen de una gran producción escénica que despertaría los sentidos del espectador cautivándolo con melodías, colores, formas y movimientos embriagadores, de reminiscencias sensualmente lejanas. Sin embargo, uno de los grandes aciertos de este trabajo de Marsillach fue basar la primera escena del montaje en el mínimo artificio, convirtiéndola en un pórtico perfecto a las maravillas que esperaban al público entre las calles de Constantinopla y las habitaciones del Gran Turco.

En medio de la oscuridad, se observa una minúscula ventana en la altura de uno de los laterales del escenario. Por allí se asoman Salec y Roberto, provistos de un catalejo, para relatar al espectador aquello que están viendo: el ritual de la *zalı́* o culto a Mahoma que se realiza en el templo de Santa Sofía y al que acuden en masa los musulmanes de la ciudad, incluido el propio Gran Turco, rodeado de sus sirvientes y de una turba de pobres que solicitan el favor del sultán en sus pleitos con la justicia. Esta primera escena anticipa al público el poder ilimitado del sultán y pretende despertar la *admiratio* que debe prevalecer durante todo el espectáculo. Las acotaciones escritas por Cervantes para describir la escena son de un detallismo destacable dentro de la parquedad habitual del teatro áureo<sup>113</sup>. De hecho, Profeti (1999: 61) ve la razón de esta exhaustividad descriptiva en el tipo de destinatario de las comedias cervantinas: el lector individual de las comedias impresas, el cual debía cooperar con el texto para recrear la atmósfera turca en su mente.

También Marsillach exige al espectador que imagine la fastuosidad de una escena difícilmente exportable a un teatro pero que, hábilmente, es escamoteada para potenciar su magnificencia. El diálogo de Salec y Roberto funciona como una suerte de obertura para la historia de Catalina y el Gran Turco, una introito que tendrá su correspondencia en el cierre de la obra, pues Marsillach decide retomar estos personajes en los últimos compases del montaje otorgando un marco unitario a la obra. El efecto sobre el espectador es el de haber asistido a un cuento maravilloso con prólogo y epílogo, pues la ventana representa un paréntesis preñado de fantasía. Tras esto, los dos amigos ingresan en el proscenio y el ambiente se transforma. A partir de ese momento y a lo largo de la función, una profusa y estetizada escenografía invadirá la escena, marcando un claro contraste con el sencillo preludio.

Aunque el tiempo dramático en *La gran sultana* comparta un vínculo simbólico con el de los sueños, el espacio dramático, en cambio, se presenta de forma muy concreta. El imperio otomano es el fondo general de la ficción, un mundo exótico para el español

---

<sup>113</sup> Transcribo las dos acotaciones fundamentales de esta primera escena: “Sale Salec, turco, y Roberto, vestido a lo griego, y, detrás dellos, un alárabe, vestido de un alquicel; trai en una lanza muchas estopas y, en una varilla de membrillo, en la punta, un papel como billete, y una velilla de cera encendida en la mano; este alárabe se pone al lado del teatro, sin hablar palabra, y luego dice Roberto” (2010: 181) y “entra a este instante el Gran Turco con mucho acompañamiento; delante de sí lleva un paje vestido a lo turquesco con una flecha en la mano levantada en alto, y detrás del Turco van otros dos garzones con dos bolsas de terciopelo verde, donde ponen los papeles que el Turco les da” (2010: 185).

medio (en el siglo XVII, sin duda, y a finales del XX, con menor intensidad, pero también), cuya capital, Constantinopla, ofrece un intrincado territorio urbano del que se sirve Cervantes para ubicar a los personajes: las calles, la judería, el tribunal del cadí o las cárceles de los cautivos. Los espacios exteriores se delimitan tanto como los interiores, que se corresponden con las múltiples dependencias del palacio del sultán, entre las que se incluye el serrallo de las mujeres.

Marsillach quiso recrear la pluralidad de este ambiente turco, conjugó la veintena de cambios espaciales que se producen durante las tres jornadas de *La gran sultana*, realizó las transiciones entre escenas de la forma más rápida y efectiva para mantener la admiración entre el público y ofreció constantemente un torrente de signos materiales, auditivos, visuales y hasta olfativos bajo la bandera de la espectacularidad más fastuosa<sup>114</sup>. Algunos críticos consideran que así debe montarse la obra para hacer honor al propio Cervantes, quien ubicó la trama en Constantinopla por ser un

espacio propicio para la maravilla, del que podían salir inesperados surtidores de sorpresas para el público del teatro. Su propósito fue escribir una comedia en la que los sucesos que aparecieran sobre las tablas propiciasen la exhibición de un gran espectáculo inusual. Si las palabras de los actores pretendía Cervantes que fuesen llenas de brillo e indudablemente chocantes, también convenía que su vestimenta fuese exótica y colorida, y que sonase de cuando en cuando una melopea oriental. (López Estrada, 1992: 33)

La crítica definió el espectáculo como una fiesta (Villán, 1992) llena de comicidad y efectos sorprendentes (Haro Tecglen, 1992), un montaje preciosista (López Sancho, 1992) con carácter de puro divertimento. Para Lázaro Carreter, “el resultado admite la calificación de brillante” (1992). De hecho, el crítico reconoce que nunca hubiera creído posible extraer tanto partido escénico a una pieza tan difícil y embarullada. Aunque las labores de dirección fueron apreciadas por la crítica, el mérito del éxito se atribuyó en gran parte a Cytrynowski, cuya “engolosinada escenografía” (Sagarra, 1992) absorbió todas las miradas:

Desde el principio, lo que llama la atención son los decorados y vestuarios de Carlos Cytrynowski que, junto a otros elementos escenográficos, se convierten en grandes protagonistas del espectáculo, pues la sucesión de escenas e intervención de los

---

<sup>114</sup> Los espectadores se introducían en la atmósfera turca desde antes del inicio de la función. Al entrar en la sala del teatro, una gran humareda recibía al público. Era la advertencia de que un mundo maravilloso estaba a punto de descubrirse tras el telón, y una referencia oriental a los baños turcos.

actores han sido engarzadas de modo que unos no destacan sobre los otros. (Pavón, 1992)

El periodista de *El Mundo* Javier Villán sintetiza el parecer general de la crítica de esta manera:.

En realidad no es difícil conquistar al público con un montaje que reproduce el clima exótico y sensual de un palacio turco. Mérito, sin duda, de Marsillach como director. Y más mérito aún la multiplicidad de planos y de espacios en que se desarrolla la acción. Y mérito indiscutible de las virtudes plásticas de Cytrynowski. Esos reflejos de amor y de aventura están ya al descubierto en la obra de Cervantes. Marsillach los intensifica levemente y consigue un espectáculo compacto, servido con nobleza por una interpretación, en líneas generales, en sintonía con el literario juguete. (Villán, 1992)

La intención de crear una atmósfera que halagara los sentidos del público es evidente en la ambientación y decorados de la mayoría de las escenas. El espectador tiene ante sí por primera vez al sultán, interpretado por Manuel Navarro, cuando el eunuco Mamí le comunica la existencia de una joven de belleza extraordinaria en el serrallo. El Gran Turco, por invención de Marsillach, aparece en medio de los vapores y la oscuridad relajante de los baños, desnudo de espaldas al espectador y rodeado de jóvenes sirvientas que le atienden en su aseo personal. Esta atmósfera de gran intimidad, arropada por el burbujeo constante del agua, resulta idónea para la ponderación de la hermosura de Catalina por parte de Mamí. Además, la estampa ofrece una pincelada de cotidianidad otomana que, a ojos occidentales, resulta de un exotismo voluptuoso muy en consonancia con el sensualismo de la relación entre Catalina y Amurates.

Otra escena de conversación con los eunucos, ambientada con gran acierto por Marsillach, es la que antecede a la primera visión de la española por parte del Gran Turco. En ella, un enorme mapa repleto de barcos de madera se extiende en el suelo de una lujosa habitación del palacio. Mientras los consejeros del sultán fuman pausadamente sus pipas y unas mujeres del serrallo amenizan la velada con sus instrumentos<sup>115</sup>, Amurates, subido a un atril con ruedas que es arrastrado por sus sirvientes, desplaza con un bastón los barcos sobre el mapa, en un juego de estrategia militar típico de un hombre de guerra. El

---

<sup>115</sup> La música del montaje estuvo a cargo de Pedro Estevan, quien se inspiró en los ritmos árabes pero desde el prisma del humor, el minimalismo y la fusión. Durante la función, cinco músicos tocaban en directo hasta once diferentes instrumentos (flauta, chirimía, qanoun, salterio, kemenche, viola da gamba, vihuela, laúd, percusión, baglama y santuri), algunos de ellos eran originales arábigos antiguos. Durante el espectáculo, y en representación de las tres culturas que aparecen en la obra, se interpretaron melodías sefardíes, turcas y españolas del Renacimiento.



ambiente bélico se paraliza con la aparición de Catalina (Silvia Marsó), porque la única guerra de la comedia es la amorosa, es decir, la conquista de la joven emprendida por el sultán.

Pero, probablemente, la escena de la recepción del embajador de Persia es la que ofrece uno de los cuadros escénicos más impactantes del montaje. Los persas desean firmar la paz con los turcos. Sin embargo, semejante alianza de dos enemigos de la Corona española resulta peligrosa para los intereses hispánicos. Así pues, Cervantes dibuja una escena de enemistad entre ambos países árabes fraguada en el supuesto contacto que mantienen los persas, de forma secreta, con la corte de Felipe II.

La tensa audiencia del enviado extranjero con el Gran Sultán y sus consejeros tiene lugar en el amplio salón del trono. En la acotación del texto, Amurates es ubicado tras “unas cortinas de tafetán verde” que deben descubrirse. Sin embargo, Marsillach oculta al sultán tras la gruesa seda durante todo el encuentro diplomático, como un enigma invisible y mudo, pero cuya presencia desconcierta a los persas. En el montaje de la CNTC, un escribano y cuatro asesores acompañan al Turco frente a una embajada compuesta por siete persas ataviados con suntuosos brocados y plumas en la cabeza. El cuadro que conforman los actores, el detallismo de sus ropajes, la música en directo, los movimientos lentos y acordados, y el aumento progresivo del encono entre ambos bandos, perceptible incluso a través del hieratismo y la rigidez característicos de una ceremonia de recepción oficial y solemne, hacen sobresalir esta escena. El punto álgido se produce cuando los soldados de la embajada desenvainan sus espadas al ver en peligro la vida del emisario principal. Finalmente, los persas se retiran agraviados.

La soberbia y el desprecio con que se trata a la amistosamente falsa embajada ofrece una imagen rigurosa e implacable del Turco. Unos modos en perfecto contrapunto con el encendido enamorado que no duda en postrarse a los pies de una cristiana. El mensaje para el público es rotundo: el apasionamiento de Amurates por Catalina es todavía más sorprendente si se contrapone a la inflexibilidad y arrogancia que exhibe en su rol de sultán.

Con el protagonismo de Madrigal merecen un comentario dos escenas del montaje de Marsillach. La primera transcurre en las mazmorras donde están apresados los criminales en espera del dictamen del cadí. Según la acotación de Cervantes, Madrigal,

sorprendido en sus relaciones amorosas con una mora, entra en escena con las manos atadas a la espalda y conducido por dos ayudantes de la justicia. Sin embargo, Marsillach tiene la originalidad de situar a Madrigal en un foso, de manera que el espectador tan solo puede ver su cabeza surgiendo desde el suelo, a través de un pequeño escotillón. El juez de los turcos lo interroga mientras se le aplica tortura: una prensa giratoria que aprieta su cabeza dolorosamente. No obstante, los tormentos turcos a penas son entrevistados (se escuchan, de tanto en tanto, los gritos de los apresados) y toda la escena está bañada de una comicidad inseparable al personaje del pícaro buscavidas. El diálogo resulta hilarante, pues ante la oferta del cadí para lograr su libertad casándose con la mora, Madrigal prefiere la muerte antes que el matrimonio. En un alarde de ingenio, aprovechando la credulidad rayana en la estulticia del juez supremo de los turcos, expone su capacidad para entender el lenguaje los pájaros. El cadí le libera con la condición de que enseñe a hablar a un elefante de palacio.



Catalina (Silvia Marsó), ataviada con el manto de pieles blancas que el sultán Amurates (Manuel Navarro) le regala. La imagen muestra la majestuosidad de la escenografía diseñada por Cytrynowski para recrear el ambiente suntuoso del interior del palacio turco.

La segunda escena tiene lugar ya en el jardín del serrallo, donde Madrigal alimenta al elefante a través de una ventana. El cadí hace su aparición para preguntar por los avances lingüísticos del animal. Con gran desparpajo, el gracioso lo embauca a través de

un discurso repleto de ironías que el interpelado no percibe pero que provocan la jocosidad entre el público. Marsillach acentúa los rasgos de homosexualidad del cadí convirtiéndolo en un ser afeminado siempre deseoso de rozar o tocar el cuerpo de Madrigal. En el jardín, el juez insiste en saber qué comentan los pájaros. El pícaro responde magistralmente: las aves pregonan que el cadí persigue a un garzón. Toda la conversación, repleta de fantasía, está envuelta por un clima mágico y misterioso gracias al descenso de la iluminación y los efectos musicales de intriga. Madrigal seducirá al cadí con su donaire hasta conseguir, mediante el engaño, su ansiado objetivo: la libertad para regresar a España.



Los danzantes que culminan el montaje de *La gran sultana* de Marsillach son un añadido a la obra de Cervantes para realzar el brillo y la espectacularidad de este montaje.

La interpretación del actor Héctor Colomé, encarnando al especial gracioso cervantino, fue alabada unánimemente por la crítica (véanse los comentarios de Villán [1992], Sagarra [1992] o Pavón [1992]). La viveza y personalidad que logró imprimir al personaje lo convirtieron en un socarrón capaz de ganarse la simpatía y la ternura del espectador. No en vano, se trata de una figura singular dentro de la dramaturgia barroca:

Madrigal se identifica como hombre de placer, pero también exhibe una inquebrantable voluntad de ser él mismo. Aunque su condición sea esencialmente cómica, su naturaleza dramática es bien distinta a la del gracioso en la *comedia nueva*. (...) Su figura es independiente del galán y no ejerce de conciencia de nadie. (...) Protagoniza una intriga propia y casi impredecible. (...) Madrigal hace de la chanza un modo de vida y una seña de identidad, pero se comporta como alguien muy dueño de sí y muy consciente de sus propias acciones. (Gómez Canseco, 2010: 97)

Cabe ahora adentrarse en el tratamiento que Marsillach escogió para las escenas amorosas de la obra, puesto que el enamoramiento del Turco y la conquista de Catalina representan el principal hilo argumental de la trama. La escena de máxima seducción se produce durante la segunda jornada, cuando Amurates visita con todo su séquito a una preocupada Catalina en conflicto con su fe. La acción se sitúa en una cálida estancia de blancos cortinajes y columnas de mosaicos con estrellas hexagonales. La española se muestra esquivada y reacia a ceder ante las pretensiones matrimoniales del Turco, pero la enérgica insistencia del soberano y su promesa de respetar por siempre el credo cristiano de la joven, van ablandando a la futura sultana. El despliegue de presentes también contribuye a la fascinación ejercida.

En primer lugar, una enorme capa de pieles blancas, símbolo de su futuro poder, es colocada sobre los hombros femeninos (en oposición al primer encuentro entre ambos, en el que el sultán arranca con violencia la manta con la que Catalina pretendía encubrir su belleza); en segundo lugar, un cofre de refulgente contenido, remarcado escénicamente por la oscuridad que lo envuelve cuando es abierto; y en tercer lugar, una gargantilla de oro que el sultán pretende colocar en el cuello de Catalina y ante la que ella se resiste con un grito de terror. El Turco se enfurece mientras explica su deseo de gozarla no como concubina, sino como esposa predilecta. Progresivamente, la joven acaba aceptando con gusto su destino gracias a las palabras conciliadoras del Gran Turco, algunas salidas directamente de la pluma del adaptador del texto Luis Alberto de Cuenca con el objetivo de asentar la imagen de una relación amorosa consentida y deseada por ambas partes<sup>116</sup>, en línea con la interpretación de la obra en clave de tolerancia. La escena finaliza con los dos amantes recostados en un lecho al fondo del escenario, entregados el uno al otro en un apasionado abrazo mientras van cerrándose los telones laterales a la altura del proscenio.

Los diversos finales de la función también han sido ampliamente comentados por la crítica. El propio Marsillach (González Cañal, 1993: 147-148) reconoció haber desarrollado tres finales distintos para la triple trama, además de un fin de fiesta en forma de baile.

---

<sup>116</sup> Las cuatro estrofas añadidas entre los versos 1373 y 1386, en sustitución completa de las que se leen en el original cervantino, dicen: "TURCO: Tú que eres paz de mi guerra, / descanso para mis enojos, / gloria que ciega los ojos, / sol que ilumina la tierra, / ven a dar fuego a mi lecho / con el calor de tu vida; / sellen tus labios la herida / que me has abierto en el pecho. / Ven, que ya en tu voluntad / está mi vida y mi muerte, / mi buena y mi mala suerte, / mi prisión o libertad. SULTANA: Sé libre y salvo, señor, / de todo mal que te aguarde, / pero no hagas más alarde / de tus promesas de amor."

Como colofón a la historia de amor entre Catalina y Amurates, Marsillach dispone un beso final mientras ambos se dirigen abrazados hacia el lecho y la luz se atenúa sensualmente. Cae el telón y el público, con la certidumbre de que la obra ha finalizado, aplaude. Pero aparecen Andrea y Madrigal dispuestos a fugarse de Constantinopla gracias al dinero del crédulo cadí en un barco que está a punto de zarpar. Madrigal pronuncia una sentimental despedida antes de introducir sus pies en el agua del mar. El realce de esta acción liberadora a través de un oportuno efecto de sonido convirtieron estos instantes en cautivadores para público y crítica: “Madrigal se adentra en el mar y el chapoteo de sus pies en el agua de la playa, junto a la todavía presencia de las palabras dichas y los efectos de luz logrados en ese momento en el escenario, llevaron siempre a los espectadores a subrayar con sus aplausos el acierto de la situación y a estimar que con ello se cerraba la representación” (García Lorenzo, 2011: 262).

Por último, el ventanuco de Salec y Roberto se abre de nuevo en el escenario, cerrando así ese paréntesis repleto de maravillas que se iniciaba con su primera apertura. Roberto, el padre de Lamberto, se muestra feliz porque su hijo y Clara (Zaida) han logrado prosperar convirtiéndose en bajás de Rodas por merced del Gran Turco y su esposa.

Sin embargo, Marsillach consideraba poco brillante dejar caer en este punto el telón definitivo para una función que debía fascinar hasta el último segundo al espectador. Por eso, tras una voz en *off* que anuncia las bodas de los sultanes y la obligación de que Constantinopla honre a la nueva esposa del Gran Turco, el director decide añadir una danza de inspiración oriental que interpretan las mujeres del serrallo mientras los miembros de la corte, que rodean a las bailarinas, se deleitan comiendo frutas y bebiendo. También las moras portan cestas de frutas y de flores, las mismas que, a lo largo de toda la función, el público ha visto estampadas en los telones laterales que ocultaban el escenario a la altura del proscenio siempre que era necesario un cambio de decorado. Al fondo, detrás del colorido cuadro de danzantes que alzan sus pañuelos al compás de la música en vivo, una gigantesca media luna de cartón piedra acoge en su seno a los dos amantes entrelazados<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> Véase el vídeo 4.1. del DVD que acompaña a esta tesis.



### 3.4.5. Conclusión: *kitsch* turco en formato de revista musical

La estética y el tratamiento artístico del montaje de *La gran sultana* corresponde al estereotipo cultural que los occidentales retienen de Oriente desde el siglo XIX. Inspirada en la realidad, pero pasada por el tamiz de la máxima teatralidad y barnizada con una tópica visión europea de Turquía, esta puesta en escena sería un campo idóneo para los análisis postcoloniales de Edward Said, de no ser porque el propio Cervantes crea una trama fantasiosa, alejada de todo realismo, que permite fantasear también al director de escena moderno. “La de *La gran sultana* es una Constantinopla más imaginada que real”, afirma Gómez Canseco (2010: 132). La obra recrea un ambiente mágico, exótico, asombroso, donde los detalles prácticos se escamotean para que la realidad no empañe la maravillosa ensoñación. Se entiende así que Marsillach potencie la imaginación con total libertad en su trabajo escénico.



En la imagen se observa la gran luna de cartón piedra que descende hasta el escenario para servir de asiento a los enamorados mientras presencian la fiesta en su honor, con baile y ofrenda de flores y frutas.

Escenógrafo y director viajaron hasta Estambul para visitar el Palacio de Topkapi, mandado construir por el sultán Mehmed II entre 1459 y 1465 y centro administrativo del Imperio otomano hasta 1853. Ante su frialdad de museo, decidieron inspirarse en él pero sin perder de vista la fantasía gráfica existente sobre el mundo turco. De este modo, la ornamentación del suntuoso palacio y los colores del arte clásico otomano funcionan solo como la base para una escenografía esteticista, de ensueño, que se acopla a la

perfección a la imagen literaturizada del espectador sobre Turquía. Tal como el propio Marsillach reconoce, “habíamos partido de la realidad para proponer otra distinta” (1998: 523).

Así se justifica la calificación de naíf aplicable al conjunto de los recursos escénicos del montaje de *La gran sultana*: el cromatismo de colores cálidos con predominio inofensivo de los tonos pastel; las pompas de jabón que descienden al escenario para celebrar el amor entre Amurates y Catalina; la música oriental con irónicos matices actuales; el vestuario cercano al de una comparsa de Moros y Cristianos; los fondos con siluetas de minaretes contra un cielo azul marino de juguete; las cortinas, cojines y columnas del decorado con aire artificial de carnaval... La descripción de esta propuesta estética puede resumirse en una única frase: *Las mil y una noches* pasadas por el filtro de Walt Disney. Esta visión ingenua de Turquía se ve perfectamente representada por la enorme media luna que preside el baile final. El símbolo nacional presente en la bandera del país es aquí una luna de remate de falla, un guiño a la luna de miel que espera a los protagonistas, el emblema de las misteriosas noches árabes y su influjo pasional, la luna que toda fantasía europea sitúa en el paisaje nocturno oriental.

Pero si hay un icono en *La gran sultana* que aparece repetido a lo largo del montaje hasta convertirse en su imagen principal es el cesto de sabrosas frutas, o su variante, el búcaro de flores exóticas. Todo el decorado se basó en la presencia de estos espléndidos recipientes repletos de los dones más delicados de la naturaleza, el alimento de la fruta y la belleza de las flores, unos iconos que subrayan la opulencia, el gozo y la frescura; una alegoría de la felicidad.

Estas imágenes estaban estampadas sobre dos enormes bastidores fijos, con ventanas y puertas practicables, que Marsillach desplazaba a la altura del proscenio cada vez que necesitaba ocultar el escenario para realizar cambios de decorado sin que el público se percatara. El doble telón, una vez desplegado, tenía el aspecto de un gran mosaico figurativo, a la manera de diferentes cuadros cosidos que formaban un tapiz de *patchwork*. Se trataba de una transposición escenográfica de las paredes ornamentadas del Salón de los Frutos del palacio de Topkapi, la diminuta habitación donde gustaba de comer en soledad el sultán Mehmed II. Este muro de frutas y flores, reiterado a lo largo del montaje, grabado en la mente del espectador tras la función, es una imitación del original turco y, sin embargo, ofrecido lejos de su contexto primigenio y dentro de una

interpretación naíf de la cultura y el arte otomanos, produce un efecto *kitsch* que envuelve todo el espectáculo.

Si el *kitsch* parte de planteamientos puramente estéticos, si construye un arte previsible, a la medida del gusto común —y esto enlaza con la idea estética de Oriente que aún prevalece en el imaginario colectivo—, si propone artefactos de una belleza “agradable”, ideales para la distracción y el entretenimiento sin mayores pretensiones, si jamás provoca desasosiego en el espectador o invita al cuestionamiento, la escenografía de este espectáculo pasa necesariamente por el filtro del *kitsch*. Cytrynowski, al concebir la propuesta estética de *La gran sultana* de Marsillach, pudo tener muy presente a Hermann Broch cuando afirma que, “como sistema de imitación que es, el *kitsch* se ve obligado a copiar rasgos específicos del arte. Pero el acto creativo del que surge la obra de arte no se puede imitar metodológicamente: solamente se pueden imitar sus formas más simples” (1970: 11).



La colorida pared que servía como escenografía principal al montaje marsillesco de *La gran sultana* estaba inspirada en la decoración del Salón de los Frutos del palacio Topkapi de Estambul.

Por otro lado, Marsillach reconoció que, en su montaje, “la mecánica teatral de *La gran sultana* es la misma que la de la revista de Lina Morgan” (González Cañal, 1993: 146). La estructura familiar de este género de entretenimiento de masas, que alcanzó su esplendor en las décadas centrales del siglo XX español y llegó hasta los años 80, sirvió al director para acentuar el carácter primordial de divertimento de su propuesta. Como detectó el crítico López Sancho:



Cytrynowski hace de la Constantinopla soñada de Cervantes una Constantinopla de revista musical, de película norteamericana aunque el resultado final de esta versión ni dé un musical, ni una película sino un espectáculo teatral ligero, entretenido y más inclinado a la comicidad ligera que a otra cosa. (1992)

Fusionar el texto cervantino con la revista musical dio como resultado una fiesta centrada en lo visual, con un protagonismo absoluto de la escenografía, el color, la luz, la música, el movimiento de los actores y su vestuario frente a la palabra, la cual pasó a un plano secundario. Todos los rasgos prototípicos del género de la revista fueron asimilados en este espectáculo: el antirrealismo acentuado; el colorido y la ostentación en la decoración y los figurines; la inclusión de música en directo, bailes y canciones; el barniz de erotismo a través del vestuario y la belleza del elenco femenino; la figura de la *vedette* (aquí, la actriz Silvia Marsó como Catalina de Oviedo), con su cambio continuo de atuendo y su cuadro de bailarinas; la comicidad en los *sketch* protagonizados por Madrigal... Precisamente, el enraizamiento de este montaje en la comedia musical se convirtió en la mejor baza para el éxito posmoderno de esta pieza cervantina jamás representada hasta el momento. Se contaron 203 funciones del espectáculo tras pasar, en su gira nacional, por Sevilla, Madrid, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria, Murcia, Alicante, Barcelona, Almagro, La Coruña, Santiago de Compostela y, en su gira internacional, por Guanajuato (México), Ciudad de México y Londres. Hasta el año 1993, *La gran sultana* fue el trabajo de la CNTC más representado sobre los escenarios (García Lorenzo, 1994). La opinión de Pedraza así lo confirma:

Marsillach convirtió el espectáculo en una brillante comedia musical, lo que me pareció y me parece un notabilísimo acierto. En las declaraciones a la prensa y en el programa de mano le atribuyó una sorprendente actualidad. Actualidad estética y actualidad moral (...). Tanto *aggiornamento* estético, tanta corrección política no hubieran bastado para que el público se entregara al espectáculo de la Compañía Nacional. Hacía falta algo más, mucho más que las palabras bienintencionadas del programa de mano. Lo que añadió Marsillach al texto cervantino fue una ilimitada sabiduría escénica. Una precisión en el gesto, el movimiento, la gracia que superaba y hacía olvidar la, a mi entender, desmañada comedia. (Pedraza, 2006: 342)

La tolerancia de Cervantes defendida por Marsillach a través de artículos, entrevistas o del propio programa de mano del espectáculo, subió al escenario en forma de revista musical, un género asimilado al divertimento inocuo y destinado a un público deseoso de evasión. Probablemente Marsillach pensó que la manera más fácil de difundir una tesis simplificada y políticamente correcta (Cervantes como gran precursor del respeto posmoderno a la diferencia), era hacerlo a través de la espectacularidad más fascinante. Sin embargo, más allá del pretendido mensaje ideológico y su discusión

académica, este trabajo pasó a la historia de la CNTC por demostrar magistralmente el potencial escénico que contienen las comedias de Cervantes. Si la estrategia de Marsillach fue llamar la atención sobre una pieza completamente olvidada, el triunfo resulta evidente.

Con *La gran sultana*, la CNTC cumplió varios objetivos: reivindicar al Cervantes autor de comedias con el estreno de una obra jamás escenificada, saldando así la deuda que la compañía pública había contraído con el buque insignia de las letras castellanas; propagar una lectura del texto dentro de los parámetros multiculturales de la época contemporánea, cuyas consecuencias interpretativas todavía colean; utilizar a Cervantes como estandarte de unos valores sociales que la proyección internacional española requería en el contexto conmemorativo de 1992; y, sobre todo, presentar un bello espectáculo que atrapaba por los sentidos y cautivaba estéticamente al espectador. Todo ello consolidaría a Marsillach como el más apto para dirigir una compañía cuyos mandos recuperaba con este emblemático montaje.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, vol. 7, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1948-1958.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental : la escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BORJA, Jordi y MASCAREÑA, Tona, “El V Centenario y la imagen de España en el mundo”, *Anuario Internacional CIDOB*, nº1, 1992, pp. 89-96.
- BROCH, Hermann, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1970.
- CANAVAGGIO, Jean, *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, nº 28, sept.-oct., 1992, sin pp.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès Dramaturge. Un théâtre a naître*, París, Presses Universitaires de France, 1977.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1974.
- CORNAGO BERNAL, Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor, 1999.
- COTARELO, Armando, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.

- CUENCA, Luis Alberto de, programa de mano de *La gran sultana*, en *20 años en escena, 1986-2006*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, p. 124.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio, “«Sin discrepar de la verdad un punto». *La gran sultana*: ¿Un canto a la tolerancia?”, *Lectura y signo*, nº 1, 2006, pp. 302-322.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, “Episodios nacionales”, *ABC*, 01/11/2005.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, “*La Gran Sultana* de Miguel de Cervantes: Adaptación del texto y puesta en escena”, *Anales cervantinos*, nº 32, 1994, pp. 117-136.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, de Miguel de Cervantes, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, “Corrigiendo a Cervantes. Signos de teatralidad y puesta en escena: *La Gran Sultana* (1992)”, en *Emocionar escribiendo: teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, L. Gentili y R. Londero (eds.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 255-266.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, “Crónica de la mesa redonda: *La gran sultana*”, en *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1993*, F. B. Pedraza y R. González Cañal (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pp. 145-148.
- GONZÁLEZ PUCHE, Alejandro, *Pedro de Urdemalas. La aventura experimental del teatro cervantino*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, “Otros quince minutos de aplausos”, *El País*, 25/09/1992.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, “Despolarización posmoderna en *La gran sultana*: una ventana de vistas diversas”, en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, I. Arellano, M. del C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), Toulouse / Pamplona, GRISO / LEMSO, 1996, vol. II, pp. 177-188.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, “Estreno de *La gran sultana*: teatro de lo otro, amor y humor”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, nº 14.2, 1994, pp. 115-165.
- JAMESON, Fredric y ŽIŽEC, Slavoj, *Estudios culturales, reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- JURADO SANTOS, Agapita, *Tolerancia y ambigüedad en La gran sultana de Cervantes*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- LADEVÉZE, “La multiculturalidad en Calderón”, *La Gaceta de los Negocio*, 18/11/2005.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “Una española entre los turcos”, *ABC*, 11/10/1992.
- LEWIS-SMITH, Paul, “Cervantes como poeta del heroísmo: de la *Numancia* a *La gran sultana*”, en *Memoria de la palabra: actas del VI congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 julio 2002*, vol. II, M. L. Lobato y F. Domínguez Matito (eds.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 1155-1163.

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "Vista a Oriente: la española en Constantinopla", *Cuadernos de Teatro Clásico. Cervantes y el teatro*, nº 7, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992, pp. 31-46.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, "«La gran sultana» de Cervantes, en el Teatro de la Comedia", *ABC*, 24/09/1992.
- MALGESINI, Graciela, y GIMÉNEZ, Carlos, *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*, Madrid, Catarata, 2000.
- MARRAST, Robert, *Cervantès dramaturge*, París, L'Arche, 1957.
- MARSILLACH, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- MUÑOZ CARABANTES, Manuel, "El teatro de Cervantes en la escena española entre 1939 y 1991", *Cuadernos de Teatro Clásico. Cervantes y el teatro*, nº 7, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992, pp. 141-195.
- NIEVA, Francisco, *Las cosas como fueron*, Madrid, Espasa, 2002.
- PAVÓN, Luis, "El divertido sultanato de Marsillach", *ABC de Sevilla*, 09/09/1992.
- PEDRAZA, Felipe B., "El teatro mayor de Cervantes. Comentarios a contrapelo", en *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (El Toboso, 23-26 de abril de 1998)*, J. R. Fernández de Cano y Martín (coord.), El Toboso, Ayuntamiento de El Toboso, 1999, pp. 19-38.
- PEDRAZA, Felipe B., "Adolfo Marsillach ante el repertorio clásico", *Lectura y signo*, nº 1, 2006, pp. 333-347.
- PROFETI, Maria Grazia, "Escritura, compañías, destinatarios: Un teatro de la ambigüedad", en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, C. Poupene, A. Hermenegildo y C. Oliva (eds.), Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999, pp. 55-76.
- REY HAZAS, Antonio, *Miguel de Cervantes: literatura y vida*, Madrid, Alianza, 2005.
- RESINA, Joan Ramón, *Los usos del clásico*, Anthropos, Barcelona, 1991.
- SAGARRA, Joan de, "Cervantes, condenado al éxito", *El País*, 08/09/1992.
- SAID, Edward W., *Orientalismo*, Debolsillo, Barcelona, 2003.
- SAMANIEGO, Fernando, "Francisco Nieva, premio nacional de Teatro por *Los baños de Argel*", *El País*, 16/01/1980.
- SCHEVILL, Rodolfo y BONILLA, Adolfo, "El teatro de Cervantes (Introducción)", en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*, R. Schevill y A. Bonilla (eds.), Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1915-1922, vol. VI, pp. 1-158.
- SEVILLA ARROYO Florencio y REY HAZAS, Antonio, "Introducción", en *Teatro completo*, F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas (eds.), Barcelona, Planeta, 1987.

- VALBUENA PRAT, Ángel, “Las ocho comedias de Cervantes”, en *Homenaje a Cervantes*, F. Sánchez-Castañer (ed.), Valencia, Mediterráneo, 1950, vol. II, pp. 257-267.
- VEZA, Juan Luis, “*Los baños de Argel*”, *Reseña*, nº 124, 1980, pp. 20-21.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, “El teatro de Cervantes en la escena española contemporánea: identidad y vanguardia”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, nº 31, vol. 2, 2006, pp. 5-39.
- VILLÁN, Javier, “¡Viva la fiesta!”, *El Mundo*, 25/09/1992.
- WARDROPPER, Bruce W., “Las comedias de Cervantes”, en *Suma cervantina*, J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley (ed.), London, Tamesis, 1973, pp. 147-169.
- WILLIAMSON, Edwin, “*La gran sultana*: una fantasía política de Cervantes”, *Donaire*, nº 3, 1994, pp. 52-54.
- YNDURÁIN, Francisco, “Estudio preliminar”, en *Obras de Miguel de Cervantes. Obras dramáticas*, F. Ynduráin (ed.), BAE, 156, Madrid, Atlas, 1962, pp. VII-LXXVII.
- ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.



¿Cómo no ha reconocido el director de escena el primero de sus instrumentos: el actor? Este actor que era el rey de las tablas antes del nacimiento del director de escena. Es él, el actor de un personaje, convertido en actor de toda la obra, quien ha tomado el nombre de director de escena.

“Puesta en escena”, Georges Pitoëff

Que la boca mentirosa  
incurre en tan torpe mengua,  
que, solamente en su lengua,  
es la verdad sospechosa.

*La verdad sospechosa* (vv. 2626-2629)

### 3.5. El desnudo de la escena en favor del actor. Pilar Miró en la CNTC: *La verdad sospechosa* (1991) y *El anzuelo de Fenisa* (1997)

#### 3.5.1 Contexto: una directora ante el teatro barroco español

Pilar Miró trabajó para la Compañía Nacional de Teatro Clásico como directora invitada en dos ocasiones y siempre con Rafael Pérez Sierra al mando de la institución. En la entrevista que acompaña esta tesis<sup>118</sup>, Pérez Sierra recuerda el amargo estado en el que se encontraba la profesional durante los años de su proceso judicial por presunta malversación de fondos públicos. Precisamente en 1991, dos años después de haber tenido que abandonar el cargo de directora general de RTVE que ocupaba desde 1986 e inmersa en plena defensa de los cargos que se le imputaban<sup>119</sup>, la CNTC le brinda la posibilidad de dirigir el primer texto de Juan Ruiz de Alarcón abordado por la Compañía. Será la segunda aproximación al autor mexicano por parte de la directora, ya que en 1973 había dirigido *Las paredes oyen* para Televisión Española. Además, significó su vuelta a los

<sup>118</sup> Véase el epígrafe 4.1. de este trabajo.

<sup>119</sup> Los detalles del caso pueden consultarse en las hemerotecas. Se acusó a Pilar Miró de usar dinero público de RTVE para comprarse ropa y complementos. No tardaron en conocerse las implicaciones políticas del caso de “los trajes de Miró”, tal como se conoció popularmente, dada su relación con la lucha interna de las dos facciones del PSOE en la época, representadas por Alfonso Guerra (a quien se le atribuía un gran control sobre el ente público hasta la llegada de Miró) y Felipe González (quien la aupó a directora general y al que Miró apoyaba). La imagen pública de la directora quedó seriamente dañada a consecuencia de un proceso muy mediático que culminó con su inocencia probada en los tribunales.

escenarios tras diez años sin dirigir ningún montaje teatral desde su primera incursión en las tablas con *Hijos de un dios menor* de Mark Medoff en el Teatro Marquina.

Su regreso con *La verdad sospechosa* sorprendió porque supuso la apuesta por un género insólito en su trayectoria profesional hasta la fecha: la comedia clásica. En declaraciones a la prensa, Miró confesaba: “Me apetecía hacer una comedia después de tantas cosas dramáticas como he hecho tanto en cine como en televisión. Quería hacer algo para disfrutar, para reírme. Era algo que tenía pendiente” (Galindo, 1991). Asimismo, se mostraba satisfecha por volver a las tablas de la mano de la CNTC: “Me atraía incorporarme a la dirección escénica y más en una compañía en la que se puede trabajar con tiempo, seriedad y rigor” (Piña, 1991).

De la comedia alarconiana, Miró destaca sus vínculos temáticos con el presente, puesto que la mentira forma parte de la vida cotidiana del ciudadano, y recuerda así, en el programa de mano del espectáculo, su decisión de escoger esta obra:

Cuando Rafael Pérez Sierra tuvo la valentía, hace seis meses, de ofrecerme un montaje para la CNTC, no fue fácil para mí tomar una decisión en cuanto al autor (...). Sólo me preocuparon dos cosas: elegir un texto realmente convincente y una obra cuya puesta en escena no se me pudiera escapar de las manos. En Ruiz de Alarcón y su *Verdad sospechosa* encontré una combinación de cinismo e ingenuidad razonablemente actual. (Miró, 2006: 110)

Pero la relación de Miró con los clásicos no era nueva. Para la pequeña pantalla, y además de *Las paredes oyen*, había realizado adaptaciones de las comedias *Los empeños de una casa* de Sor Juan Inés de Cruz (1972) y *Los tres maridos burlados* de Tirso de Molina (1975). *La verdad sospechosa* vino a constatar la especial conexión de esta profesional del cine con los textos barrocos. Su elegancia y pulcritud en las formas, la sobriedad escenográfica, la precisión del vestuario, la claridad meridiana del verso en boca de unos actores que se erigían en los auténticos protagonistas de la puesta en escena, lograron cautivar a la crítica de principios de los noventa.

No obstante, la confirmación definitiva de la maestría de Miró en revitalizar el teatro áureo llegó con su mayor éxito cinematográfico, *El perro del hortelano*. Un film que obtuvo siete Goyas en el año 1997, entre ellos el de mejor dirección y el de mejor guión



adaptado, este último compartido con Pérez Sierra<sup>120</sup>, y el premio a la mejor película en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata del mismo año.

Wheeler (2012) señala la trascendencia de tres factores en el triunfo de esta película de Miró. Dos aparecen vinculados al contexto sociohistórico que rodeó su estreno: el afianzamiento de la CNTC tras diez años de trabajo por la difusión y normalización de los clásicos entre el público común, y el reciente éxito de masas (sobre todo, juveniles) de films como *Cyrano de Bergerac* (1990), dirigido por Jean-Paul Rappeneau e interpretado por Gérard Depardieu, o *Mucho ruido y pocas nueces* (1993), de Kenneth Branagh. El tercer factor ha de ver con las características personales y profesionales de Miró: el carácter tenaz de la directora resultó fundamental para superar las múltiples opiniones contrarias de amigos y colegas, obstinados en considerar una locura la producción de una película dialogada en verso en nuestro país, donde Lope de Vega suena a materia de bachillerato.

Saltando por encima de todas las barreras, Miró logró producir, junto a Lope de Vega, el trabajo más brillante de toda su cinematografía. La acogida del público fue rotunda y, durante su estreno en el Festival de Cine de San Sebastián de 1996, Miró pudo verificar la conexión de los espectadores con los avatares amorosos de Diana y su secretario, como quedó patente en la cerrada ovación final (Conte, 2012).

La excelencia de *El perro del hortelano* en celuloide todavía no se ha visto superada con la adaptación fílmica de otro clásico. Hoy se considera una película de referencia dentro del cine español de las últimas décadas. Y nadie se atreve a negar el impulso popularizador que supuso para la comedia barroca, a la que permitió una conquista de masas difícil de igualar mediante espectáculos teatrales, volúmenes especializados o campañas formativas.

Reviewers heaped praise not only on the work itself but also on its cultural significance as a film that presented a Golden Age play to a mainstream audience, thereby establishing a precedent for future adaptations. While there is an element of hyperbole in such appraisals, its critical and commercial success undeniably renders

---

<sup>120</sup> Pérez Sierra, co-guionista del film, ha contado su experiencia colaborativa con Miró en diversas ponencias y charlas. Así recuerda cómo se escogió la obra lopesca: “Después de releer *El perro del hortelano* de Lope de Vega, sin duda una de nuestras grandes comedias si no la más grande, me pareció imposible encontrar nada más oportuno. El paisaje de la comedia palatina parece menos gastado que el de la comedia de capa y espada, la trama está gobernada por un personaje femenino, Diana, condesa de Belflor, con el que la directora podría encontrarse muy a gusto, y, finalmente, la claridad del verso de Lope nos ayudaría a abrir camino” (1996: 109). Véase también Pérez Sierra, 1999.

it a triumph. The film is unique in terms of *comedia* performance within Spain in that no other project has been capable of harnessing so much collective experience. (Wheeler, 2012: 170)

El mismo año de su fallecimiento, Pilar Miró dirigió en la CNTC *El anzuelo de Fenisa*, otro Lope con el que se despidió para siempre de la escena, y un montaje que venía a consolidar su concepto del teatro clásico en la época contemporánea: rigor en la dirección, minimalismo escénico y riqueza interpretativa.

### 3.5.2 La verdad de don García o el arte de la interpretación según Miró

#### 3.5.2.1 Antecedentes y exégesis del texto: el embustero cautivador

*La verdad sospechosa* es la obra más representada de Juan Ruiz de Alarcón en los escenarios españoles desde hace un siglo. Solo dos meses después del final de la Guerra Civil española, en junio de 1939, el Teatro Nacional de FET y de las JONS la interpretó en el palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. El 1940 y 1941, la misma Compañía del Teatro Nacional, bajo la dirección escénica de Luis Escobar, y con figurines de José María de Cossío, la llevó al Teatro María Guerrero de Madrid. Gustavo Pérez Puig la dirigió en 1968 con la compañía barcelonesa Calderón de la Barca y la rodó por diversas ciudades españolas. Desde la década de los 80, ha sido representada por seis grupos teatrales diferentes, sin contar la puesta en escena de la CNTC con Miró: la compañía Corral de Comedias de Almagro (1982), el Teatro Iberoamericano de Madrid (1987), la Escuela Navarra de Teatro de Pamplona (1998), la Escuela de Arte Dramático de Murcia (2004), el Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria (2004) y la compañía vasca Eureka (2007).

Del resto de la producción dramática alarconiana, tan solo han subido al escenario tres comedias y en una única ocasión durante los últimos cien años: *La prueba de las promesas*, dirigida por Jaime Azpilicueta en 1970 dentro del IV Ciclo de Teatro Dramático organizado por TVE 2; *Mudarse por mejorarse*, una producción amateur que se representó en la Casa de la Cultura de Navalmoral de la Mata (Cáceres) en 1993; y *El examen de los maridos*, dirigida por el especialista en verso Vicente Fuentes con los alumnos de la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Resulta patente, por tanto, el escaso éxito escénico de la veintena de comedias escritas por el mexicano, tan solo mitigado por la relativa frecuencia con que sube a las tablas la que es considerada por la crítica su mejor creación dramática, *La verdad sospechosa*.

La fama de esta última quizá esté relacionada con las adaptaciones que ha sufrido por autores extranjeros en el siglo XVIII: el francés Corneille la tradujo y versionó bajo el título de *Le Menteur* en 1643, el dramaturgo italiano Goldoni hizo su propia adaptación, *Il Bugiardo*, en 1750; y en Inglaterra, Samuel Forte trasladó la historia a su idioma en 1764 con *The Liar*. Este periplo del mentiroso hispano por la literatura dramática europea se ha vinculado a la peculiar concepción de la comedia que poseía Alarcón frente al modelo lopesco, raramente exportado fuera de las fronteras literarias españolas. El mexicano desarrolla la subespecie de la comedia urbana de costumbres o caracteres que lo enlaza con Molière y el costumbrismo moralizante francés. No obstante, Alarcón se sitúa dentro de la tradición española como autor barroco de pleno derecho al abrir paso a una tipología de comedia que, a lo largo del tiempo, proseguirán autores como Moreto, Moratín, López de Ayala, Ventura de la Vega, Jacinto Benavente, Martínez Sierra...

En la evolución del teatro español del siglo XVII, la producción dramática de Juan Ruiz de Alarcón se inscribe en la línea de la comedia lopesca, cuyos elementos básicos sigue fielmente, aunque incluye otros que le proporcionan cierta singularidad, acaso esa “extrañeza” a la que se refería Juan Pérez de Montalbán. El malentendido en torno al nombre de la dama, la geografía madrileña, los protagonistas que se ocultan bajo su ropaje, los cortejos en iglesias, etc., constituyen algunos de los elementos de la trama de las comedias alarconianas que siguen la fórmula de Lope de Vega. Pero, en cambio, raro es encontrar mujeres disfrazadas de varón, los magníficos intermedios líricos del Fénix, o la belleza de la lírica tradicional incorporada a la comedia. (Montero Reguero, 1999: 21-22)

Efectivamente, si por un lado Alarcón asume muchos de los rasgos prototípicos del *Arte nuevo*, por otro, no desdeña ensayar características propias que distancian sus comedias urbanas de las del resto de dramaturgos áureos, sobre todo en el caso de sus grandes obras de madurez, la que nos ocupa y *Las paredes oyen*.

Según la clasificación de Ignacio Arellano (1995: 300), *La verdad sospechosa* se incluye entre las comedias de enredo del autor que poseen un esquema constructivo de capa y espada, pero cuyo principal rasgo distintivo es el tono moralizante de sátira de vicios (nunca graves en exceso, más bien defectos que perturban el buen orden cotidiano). De ahí que esta comedia se plantee como la historia de un individuo irremediabilmente marcado por una tara moral: don García es incapaz de refrenar su tendencia a mentir, y esto se convierte en la fuente de todos los conflictos de la obra. Así, las dos principales comedias de Alarcón plantean una variedad particular de configuración de la materia dramática en torno un personaje que deberá enfrentarse a las consecuencias de su vicio incorregible. La figura del galán vertebrará el desarrollo de los acontecimientos en los que

intervienen el resto de personajes de la obra. Esta característica especial ha influido en que la crítica, con notable frecuencia, haya defendido la existencia de una fórmula puramente alarconiana de comedia. Oleza y Ferrer, sin alejar de la órbita de la Comedia Nueva a Alarcón, han sintetizado sus principales especificidades dramáticas de la siguiente manera:

A lo largo de la trayectoria creativa de Alarcón se van marcando unos signos de identidad que le son más característicos: la sobriedad, la voluntad moralizadora, el gusto por lo cotidiano, el peso especial de ciertos temas, o mejor de cierta forma de tratarlos (...), la mayor especialización hidalga de sus personajes (del caballero al criado), la mayor nitidez de su calidad moral. (...) El Alarcón maduro va encontrando una fórmula específica de comedia barroca, una auténtica especialidad, la de la comedia urbana y moral. (...) Esta especialidad viene definida por la fuerte trabazón causal y discursiva del argumento, que adquiere el carácter de una derivación lógica, y por la experimentación moral a que se somete a los personajes, situándolos en la encrucijada de la virtud y el vicio. (Oleza y Ferrer, 1986: LXIII-LXIV)

Siempre que don García se halla en esta encrucijada no duda en escoger el vicio. Y, al final de la obra, será “castigado” por ello. Recién llegado a la corte para heredar un mayorazgo tras la muerte del primogénito de la familia, su defecto se convertirá en un obstáculo para alcanzar su deseo íntimo: unirse como esposo a Jacinta (a la que por error llama Lucrecia, el nombre de su amiga). Mentira tras mentira, el engaño al que somete a todo el que se cruza en su camino va configurando una enmarañada red de equívocos que involucra al resto de personajes y acaba por atraparlo a él mismo. Pero el vicio de mentir del protagonista, cuyos rasgos de nobleza, arrojo y pasión prototípicos de todo galán nunca se ocultan, se desarrolla a partir de cuestiones de poca trascendencia y siempre bajo dos parámetros: la superioridad de su orgullo masculino sobre el de los demás hombres y la validez de cualquier artimaña si contribuye a lograr su casamiento con Jacinta. Sus tres principales mentiras, una por acto —la invención del gran banquete en el Manzanares, las falsas circunstancias de su boda en Salamanca y el exagerado duelo contra don Juan—, se explican por estas dos razones: impresionar al prójimo y casarse con Jacinta.

Pese a la intención supuestamente didáctica o moral que motiva a Alarcón a la hora de dibujar el personaje del mentiroso compulsivo, lo cierto es que al lector o al público acaba por cautivarle su gracia y donaire, esa pronta inventiva con la que esboza, con todo lujo de detalles, sus divertidas mentiras. Valbuena Prat reconocía en los personajes viciosos de Alarcón “tal gracia y vivacidad, que se imponen al público y contrastan con la rigidez del castigo. El caso más patente es el de don García de *La verdad*

*sospechosa*, cuyas invenciones mentirosas son una verdadera creación poética y cómica (...). La moral del viejo don Beltrán resulta fría, convencional, antipoética, y en el fondo damos la razón al mentiroso” (1982: 624). En esta misma línea, muestra su opinión Alborg:

Don García no es exactamente un embustero, por mucho que se esfuerce en decírnoslo el autor; ninguna de sus mentiras es importante en el fondo, y que a causa de ellas se quede al cabo sin la muchacha que le gusta, parece mucho castigo, porque, pese a todo, don García acaba por hacérsenos simpático. Más que embustero, en el grave sentido de la palabra, don García es un vanidoso, que fanfarronea para chafar a los demás; en aspecto es un estupendo paradigma del español petulante, capaz de todo con tal de que no le tomen por tonto ni tenga que admitir ajenas superioridades. (1967: 361-362)

El personaje resulta inevitablemente entrañable y el espectador disculpa su tara a cambio de los instantes de portentosa hilaridad que consigue perpetrar gracias a su imaginación e ingenio. Como afirma London, “el éxito de la obra depende de don García. Tiene que divertirnos, pero esto constituye un problema: desde el punto de vista moral resulta casi imposible condenar sin hipocresía a un personaje si su estética nos ha vencido. En otras palabras: su actuación nos obliga a juzgarle con criterios estéticos” (1990: 90). En efecto, el donaire de don García cuando interpreta sus mentiras ante los asombrados ojos del padre, don Juan de Sosa o su criado lo asimila a un extremado actor, y sus pasajes de ficción llegan a rozar la metateatralidad o el teatro dentro del teatro. No resulta extraño, pues, que Urbina concluya que “las mentiras de don García más que mentiras son un arte” (1987: 724b) o que Ruiz Ramón califique a nuestro héroe de “artista de la mentira” (1967: 246).

### 3.5.2.2. Análisis y recepción: hilaridad y sobriedad en Alarcón

Si la preeminencia de don García en esta obra y su especial condición de fabulador sin medida obliga a encontrar un actor con la suficiente maestría para llevar el peso de toda la función, se ha de valorar el acierto de Pilar Miró al escoger a Carlos Hipólito para dar vida al mentiroso alarconiano. Paterson expresa la necesidad de una brillante técnica interpretativa para ejecutar con gracia este papel: “The role of García calls for *virtuoso* acting. His lies are acts of high theatricality, whose relationship with the spontaneous brilliance of improvisation is suggested by the adverbial «de repente» that is used on at least three occasions to convey admiration at García’s skill” (1984: 262-263). La natural espontaneidad desde la que brotan las mentiras de don García debe ofrecerse a los ojos del

espectador para lograr fascinarlo. En el montaje de la CNTC, Hipólito consigue atrapar al auditorio ayudado por una fisonomía ideal para el protagonista de *La verdad sospechosa*: rasgos aniñados pero con cierta vivacidad apicarada. Su soltura con el verso, su dominio del gesto y su asimilación del carácter del personaje sedujeron a críticos como Lázaro Carreter o Enrique Centeno:

Carlos Hipólito, transmutado en un don García quizá nunca antes igualado, perfecto de gestos y de dicción, travieso, acosado en los desenmascaramientos, ingenuamente triunfal en las excusas. (...) Su desconcierto en la escena final, cuando se le obliga a un matrimonio indeseado, da la medida de un talento poco común. (Lázaro Carreter, 1992)

Uno de los mayores hallazgos es la elección de un reparto impecable, puesto que apenas existe eso que se llama puesta en escena. Carlos Hipólito —afortunada elección— provocó la noche del estreno merecidos aplausos por su creación de un galán que se apoya en su sabiduría y aprovecha su especial físico para romper moldes y convencionalismos. (Centeno, 1991)

El éxito del actor, que le valió un reconocimiento unánime tras quince años de trayectoria profesional de la mano de Layton y Narros, así como su consiguiente participación en otros proyectos teatrales de envergadura —como la reposición de *El médico de su honra* de Marsillach en 1994, tal como se ha estudiado en el primer capítulo<sup>121</sup>—, se debió a la premisa básica que guió el montaje de Miró: “Mi trabajo se ha basado en el absoluto convencimiento de que el dueño del escenario es el actor” (2006: 110). Cabe ahora analizar las claves de esta interpretación a partir de los tres momentos cumbre de la mentira en la obra.

En el primer acto, don Félix y don Juan de Sosa, el pretendiente de Jacinta, se encuentran en la calle con don García y su criado Tristán. Por los dos galanes, el estudiante recién llegado se entera de la celebración de un festejo amoroso en el Sotillo del Manzanares la noche anterior y, sin titubear, se hace pasar por el organizador del festín. Ante la sorpresa de sus tres interlocutores, don García inicia una descripción fastuosa de los manjares, la ornamentación, la música y todo el boato que rodea este tipo de convites a través de un bello romance que no ahorra en lujos ni detalles, desde el tipo de fuegos

---

<sup>121</sup> O como el montaje de despedida de Marsillach al frente de la Compañía en 1996, *El misántropo*, de Molière. Hipólito interpretó un Alceste contemporáneo, tan irascible como sentimental, un ser sufriente y complejo con el que resultaba imposible no identificarse. José Manuel Garrido, exdirector general del INAEM, asegura que *El misántropo* fue la mejor función que dirigió Marsillach en toda su vida (Zubieta, 2012: 36). Desde mi punto de vista, se sitúa entre los mejores montajes de la CNTC de todas las épocas. Sin embargo, debido a que el dramaturgo transgrede los límites del Siglo de Oro español, no ha sido analizado en esta tesis.

artificiales disparados hasta el material de las bandejas y los vasos. Tal como sostiene Whicker, “at first sight, the incorporation of so much detail into don García’s lies seems designed to create an effect of verisimilitude. It is soon apparent, however, that the proliferation of striking details (...) has a more ambitious aim, and that its primary purpose is to provoke the *admiratio* of his audience” (2003: 54). Efectivamente, la descripción excesiva del banquete acaba por anular la razón de los tres oyentes, incapaces de percibir la burla y suspendidos por las dosis de exuberancia y belleza que el farsante imprime a su discurso.

Pero si las palabras son importantes para provocar la *admiratio*, no lo son menos los gestos en una puesta en escena. Carlos Hipólito trabaja la mímica de manera expresiva con un resultado profundamente humorístico. Dibuja con sus manos la mesa, el mantel, los elementos que la componen y “mira” el conjunto con embeleso provocando que los interlocutores “vean” lo mismo. Sus movimientos por el escenario, que se divide en dos alturas separadas por un par de escalones, arrastran a don Juan y compañía. Cuando don García se ubica en la plataforma superior del escenario para retratar con más énfasis la fiesta, sus asombrados oyentes quedan de espaldas al público y vueltos hacia el mentiroso, de manera que recuerdan al público de una función, en un claro guiño metateatral.

El propio don Juan imita, dejándose llevar por la emoción descriptiva, la proxemia del joven, cuyo entusiasmo al “recordar” la fiesta pasada se contagia a los extasiados receptores de información tan conspicua. Así, se producen instantes de gran hilaridad: don García, con gesto satisfecho y nariz móvil, husmeando en el vacío al proclamar “el olfato no está ocioso / cuando el gusto se recrea” (vv. 725-726)<sup>122</sup>, mientras don Juan, don Félix y Tristán se unen al acto olfativo arrastrados por la vehemencia del narrador. El remate a la interpretación del romance se produce cuando los tres interlocutores, subyugados por la expresividad de don García, miran al cielo imaginando el amanecer en el Soto, al mismo tiempo que el mentiroso, agotado por el esfuerzo mental y físico, hace un irónico gesto con su mano que viene a significar “¡ahí queda eso, para que os enteréis!”, entre las carcajadas del público.

La larga relación de la cena de don García, *a priori*, resultaría un pasaje apto para reducciones en la escena contemporánea, tan poco proclive a las largas descripciones y la

---

<sup>122</sup> El texto de Alarcón citado en este capítulo corresponde a la edición de Oleza y Ferrer (1986).

escasa acción sobre las tablas. Sin embargo, la amenidad y animación que imprimen directora y actores convierten esta escena, con todos sus versos originales, en una de las más deliciosas del montaje.



Don Beltrán (Josep Maria Pou) reprende a su hijo, don García (Carlos Hipólito), estirándole con fuerza de una oreja en el montaje de *La verdad sospechosa* (1991) de Pilar Miró.

La siguiente gran mentira reviste mayor enjundia, si cabe, porque va destinada al padre del joven, el grave don Beltrán. Si Miró acertó con la elección de Hipólito, no lo hizo menos con la de José María Pou en el papel del “barbas” de la obra, rompiendo con la convención de ofrecer este personaje a un actor de avanzada edad. El físico imponente de Pou, en claro contraste con el de su hijo en la ficción, y su extrema naturalidad en la dicción del verso, fueron las bazas del triunfo de su don Beltrán. Lázaro Carreter apuntó sobre su actuación: “Admirable, José María Pou, que explica, haciéndolo, cómo debe decirse el verso, y cómo se ejerce la autoridad escénica con sólo sencillez” (1992). Y Haro Tecglen señalaba: “En Pou destaca su forma de escuchar, su creación de un asombro que tiene que ser cómico para nosotros, los espectadores que estamos en el secreto, pero no con respecto a la acción” (1991). En efecto, en el pasaje de la invención del casamiento en Salamanca, Pou destaca por su técnica física para comunicar al público su proceso interno de stupefacta asimilación de la aventura amorosa de don García.

Por su parte, Hipólito trabaja la evolución de su personaje desde el raudo disimulo de la duda hasta el goce absoluto por la mentira que va improvisando al paso. Su



actuación es pura energía, dosificada desde los primeros instantes de tímida vacilación hasta el pico máximo de desenfreno. Si al principio don García presenta tics nerviosos que delatan su fingimiento, como rascarse la cabeza, lanzar la mirada al suelo o balbucear, no tarda en encontrarse a gusto con su invención del forzado matrimonio salmantino, mostrando unos ojos que se iluminan cada vez que su mente da con el próximo derrotero de la mentira o acelerando la dicción por temor de perder el hilo de historia tan bien urdida. Al espectador se le hace patente cómo don García construye, motivo a motivo, toda una compleja ficción. Cuando en el relato hace aparición el padre de doña Sancha con la intención de entrar en el dormitorio de la joven, las múltiples acciones de los diversos personajes se reproducen a través del proteico cuerpo de don García.

Hipólito despliega una mímica de alta precisión para subrayar con la mayor nitidez y celeridad cada punto de su narración. Los gestos le acompañan para transmitir mejor los sucesos pero, sobre todo, le sirven para hacerlos más creíbles, más verídicos, ante su pasmado padre, hasta el extremo de imitar la voz de Sancha y su progenitor con desternillantes efectos. O hasta casi rozar la esquizofrenia tratando de reflejar el caos del dormitorio femenino con el padre de por medio y él mismo escondido con una díscola pistola: “Cayó el gatillo, dio fuego, / al tronido desmayóse / doña Sancha, alborotado / el viejo empezó a dar voces” (vv. 1624-1627). En el tiempo que emplea para recitar estos cuatro octosílabos, Hipólito es capaz de adoptar tres personalidades distintas, maravillando al auditorio.

Progresivamente, don Beltrán va introduciéndose en la fábula de su hijo con una actitud que bascula entre el pasmo y el orgullo paterno por la sagacidad del vástago. Incluso acompaña con el látigo del caballo la espada de don García cuando este representa la lucha contra los hermanos de doña Sancha, de forma humorística. Al final, agotado por el esfuerzo creador, don García se desploma en el suelo entre las risas del público, incapaz de frenar la hilaridad ante los resoplidos alucinados del padre<sup>123</sup>.

Don García dispondrá de una tercera ocasión para exhibir su potente inventiva. Cuando Tristán se presenta preocupado porque don Juan de Sosa ha desaparecido desde hace un tiempo, el mentiroso comienza a relatar el terrible duelo con el que dejó fuera de combate al pretendiente de Jacinta. Don García escenifica una lucha de espadas contra un

---

<sup>123</sup> Véase el vídeo 5.1. del DVD que acompaña a esta tesis.

ser invisible, adornando su discurso con la representación de cada tipo de estocada, con cada movimiento de protección o ataque. Y remata su farsa con la descripción de una feroz estocada que abrió la cabeza de don Juan hasta esparcir sus sesos. Justo en ese instante entra el de Sosa a escena y el criado, atónito, prorrumpe: “¿También a mí me la pegas? / ¿Al secretario del alma?” (vv. 2780-2781). Emilio Gutiérrez Caba<sup>124</sup> encarna a la perfección al personaje de Tristán con sus especiales características de criado con rango de hidalgo y, por ello, más cercano a su señor que los sirvientes típicos de la Comedia Nueva. Un criado digno y culto, aunque empobrecido, que ha pretendido en palacio y asume el papel de consejero y amigo para exigir moralidad a un amo que no la tiene, sin por ello carecer de comicidad.

La dirección actuarial de Pilar Miró en las tres escenas analizadas fue brillante, pero no lo fue menos su mágico juego de cambio de ambiente a través de la iluminación. El semiótico teatral Michel Corvin (1985) partió del concepto de “redundancia” para su estudio de la puesta en escena contemporánea de Molière. Según su teoría, la redundancia en un espectáculo teatral es la principal base de la comunicación entre público y objeto artístico. Los signos de variada índole (gestual, musical, sonora, lumínica, cromática, declamatoria, material, textual...) que se reiteran a lo largo de un montaje persiguen el objetivo de destacar una imagen o idea, centrar la atención en una información relevante para comprender el sentido de la obra o cohesionar la pluralidad simultánea de sistemas de signos que toda puesta en escena propone al espectador. La redundancia en teatro no es accesorio, pues contiene un mensaje que debe ser descifrado:

*Réitérer* ce n'est déjà plus répéter puisque la duplication d'un élément n'est déjà plus sa reproduction dans les conditions mêmes de l'émission antérieure: le signifiant certes est le même, le signifié, au sens de “vouloir dire”, est déjà différent, puisqu'il joue sur la réception du signifié produit par la première occurrence du signifiant. (1985: 20-21)

En este sentido, Pilar Miró utiliza una luz especial siempre que don García hace gala de sus socarronas dotes: se oscurece la escena mientras, en el área por la que se desplaza el farsante, se concentran focos de tono plateado que recrean una ambiente de fantasía, irrealidad y misterio, una atmósfera perfecta para la fabulación y la credulidad. Si el objetivo es realzar así la afición por la mentira en don García —ese vicio que debe ser

---

<sup>124</sup> Gutiérrez Caba ha volcado sus apreciaciones en torno al reto interpretativo que supone para el actor actual representar las obras del teatro clásico español en un artículo publicado en las actas de las XVIII Jornadas de Almagro de 1995, *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina* (1996).

castigado según la postura moral de Alarcón; la particularidad más fascinante y divertida del personaje para el público—, la consecuencia es la acentuación del carácter cómico de la obra.

Durante la descripción del fastuoso banquete, el espectador registra el cambio de luz en escena y lo archiva en relación con la extraordinaria capacidad inventiva del personaje. Con el cuento del casamiento en Salamanca, Miró recupera el cambio de luz, ya convertido en signo escénico de connotaciones hilarantes. Tras las palabras de don García “ahora os he menester / sutilezas de mi ingenio” (vv. 1522-1523), la luz se modifica mientras don García se vuelve lentamente con cara de pícaro hacia don Beltrán. El público rompe en carcajadas: el padre no sabe qué le espera, pero los espectadores sí, y ese conocimiento superior facilitado por la iluminación les mueve a la risa. En la tercera ocasión, con el criado Tristán, se repite el giro lento hacia el personaje que va a ser engañado mientras la luz disminuye y se platea. De nuevo, risas. De este modo, el cambio de luz consigue, por redundancia, convertirse en signo escénico con un significado compartido por público y protagonista, creando entre ambos una complicidad en clave cómica.

Las mentiras de don García suceden en el tiempo mítico de la ficción, por eso quedan nimbadas de plata y fuera del contexto escenográfico. Pero, ¿dónde ubica Miró el desarrollo de la acción de *La verdad sospechosa*? El espacio de la comedia es un Madrid muy concreto. En el texto se encuentran referencias a diversos lugares de la villa y corte — las iglesias de la Victoria, el Carmen y la Magdalena, el cerro de San Blas, la Platería o el Paseo de Atocha—, así como alusiones a elementos típicos del Madrid áureo como la figura del pretendiente a un cargo en la Administración, el coche como el medio de transporte de moda en la urbe o las galanterías festivas en el Sotillo.

Sin embargo, Miró ignora las notas de costumbrismo que incluye la obra dramática de Alarcón y apuesta por una ambientación atemporal y minimalista en su montaje: el escenario se presenta a lo largo de la función totalmente limpio de objetos, con una tarima negra y brillante donde se reflejan los actores. Tan solo el cambio de disposición de los paneles negros o color madera del fondo, dispuestos en horizontal y vertical, indican el paso a un espacio distinto. De este modo, el conflicto ético del protagonista puede extrapolarse a todas las épocas. Además, aunque la historia y los personajes pertenecen al siglo XVII, el ambiente neutro, la simplicidad geométrica de la

escenografía, remite inevitablemente a la época contemporánea, donde el vicio de don García, la mentira, sigue tan presente como en el Siglo de Oro, según se colige. Sin embargo, no solo la mentira es condenada en esta fábula moral. Miró hace extensible a nuestro presente la crítica de Alarcón a la hipocresía y la afectación, al ansia de medro y el constreñimiento de clase, a la codicia y el apego al dinero o al miedo al “qué dirán”, reprobables conductas sociales que dominan al resto de personajes de la obra, sobre todo a Jacinta y don Juan, caracterizados por Miró como dos seres presuntuosos, superfluos y obsesionados con las apariencias. A su lado, las mentiras de don García resultan pecados menores.



En esta imagen del montaje de *La verdad sospechosa* de Miró es posible percibir el contraste entre el figurinismo de época y el minimalismo de una escenografía concebida a partir de líneas rectas y del cromatismo de la madera. Asimismo, se observa el reflejo de los actores en la brillante tarima negra.

La abstracción sirve de fondo para un vestuario de exactitud historicista cuyo protagonismo lo convierte en el auténtico decorado de la obra. Javier Artiñano diseña unos elegantes figurines basados en una gama cromática fría de negros, azules y blancos. La riqueza, hermosura y detallismo del vestuario, inspirado en la pintura barroca del Museo del Prado, con sus terciopelos, capas, jubones, calzas, plumas, guardainfantes, golos y puños, busca la unidad visual a través del refinamiento de los colores y la majestuosidad de las texturas. En contraste con esta magnificencia barroca, se sitúa la estilizada escenografía de líneas esquemáticas firmada por Joaquim Roy. Mediante esta

doble estética, Miró crea un interesante equilibrio de fuerzas entre el clasicismo del ropaje de los personajes y la modernidad del entorno por el que se mueven. No se niega la condición barroca del artefacto artístico, pero tampoco se encasilla el conflicto del drama en una época lejana y ajena al público<sup>125</sup>.

Francisco Nieva estudia la revolución que ha supuesto, para la escenografía de la segunda parte del siglo XX, el desarrollo del figurinismo y la consecuente relevancia escénica que ha cobrado el vestuario en la búsqueda de una mayor precisión ambiental o de determinados efectos sensoriales sobre el público:

Entre los muchos aciertos con que Jean Vilar jalonó su carrera de director del Teatro Nacional Popular francés, se cuenta, principalmente, el hecho de haber puesto de relieve la estupenda espectacularidad de un traje sobre la escena vacía; necesario es, naturalmente, que este vacío lo sea en modo tal que constituya un verdadero marco, un modo de resaltar, casi obsesivamente, al actor, haciendo de él la parte principal de la representación teatral. (...) El actor bien vestido teatralmente, arrastra consigo al decorado, lo conforma a capricho, crea, en definitiva, un espacio nuevo, especialmente en las comedias clásicas. (2000: 147)

Precisamente, el actor representa la punta de lanza del planteamiento escénico de Miró en este montaje, como ella misma admite, y como la crítica identificó al elogiar “la atención, el cuidado y el respeto a los actores, tarea que ha consistido en utilizar a los mejores, llevándolos más allá de su propio estilo y manera, hasta la perfección y la sorpresa” (Umbral, 1991). La simplicidad del diseño escenográfico se corresponde, así, con un aumento de las funciones expresivas en los actores —justo en las antípodas de un montaje como *La gran sultana*, por ejemplo, donde el trabajo de interpretación actoral permanecía en un segundo término respecto al fastuoso despliegue escenográfico—. En este sentido, Miró comulga con la esencia de la comedia de caracteres alarconiana: el individuo vicioso y su conflicto social como fundamento de la obra, sin aditamentos escénicos superfluos. La clave: el actor y el verso barroco dentro de un espacio vacío.

---

<sup>125</sup> En el año 2013, Helena Pimenta recupera el título de Ruiz de Alarcón para la CNTC en un montaje que sitúa la acción a principios del siglo XX español, antes de la I Guerra Mundial, mediante la estética del vestuario. El espacio escénico, diseñado por Alejandro Andújar, está presidido por dos grandes paredes blancas, iluminadas con tonos verdes, que forman una esquina en el centro del escenario. El suelo en pendiente por el que se desplazan los personajes y la agresividad de una escenografía arquitectónica, buscan provocar en el espectador sensaciones de inquietud y desasosiego, de inestabilidad, como las que produce la mentira. En línea con otros trabajos teatrales de Pimenta, también aquí unos referentes pictóricos sirven de base para ambientar el texto. De las golos barrocas del Prado en el montaje de Miró a la pintura modernista en el de 2013. Porque, en este caso, se escoge la pintura de Ramón Casas como inspiración para el cromatismo general y los ropajes de los personajes. Los hidalgos de Ruiz de Alarcón se asimilan, así, a la burguesía *noucentista*, y mantienen los mismos defectos condenables.

Confieso mi obsesión desde hace algún tiempo por acercarme personalmente a un espectáculo teatral sin necesidad de disimular lo arcaico del Siglo de Oro con un montaje excesivamente preocupado por arropar lo que, en mi opinión, es tan grato de escuchar. Esa ha sido mi opción, apostar por un espacio conceptual, un vestuario riguroso, una luz transparente, una acción mínima y armoniosa, una rica, riquísima interpretación. (2006: 110)

La interpretación de los actores del montaje se basó en la claridad y la naturalidad en el recitado del verso. El crítico José Luis Veza reconoció que todos “dicen el verso sin alardes pero con eficacia. Se les oye con placer, sin que choque a nadie, y eso ya es mucho. Se ha logrado el empaste del tono colectivo, sin divos que se escuchen ni jóvenes aprendices. Es un conjunto fluyente y relajado, que es lo mejor que cabe esperar. No se sabe cómo otras veces se tropieza tanto en este punto” (1992: 25). Pero la fluidez del texto no solo se explica por la técnica actoral, también está ligada al característico estilo de escritura de Alarcón. El poeta Claudio Rodríguez, autor de la versión de *La verdad sospechosa*, no necesitó de intervenciones profundas para facilitar el acceso del público a los versos alarconianos, contruidos desde la concisión y la templanza, ajenos a retoricismos ornamentales, ideales para una comprensión directa. De hecho, ni la metáfora calderoniana ni el lirismo lopesco son frecuentes en las estrofas alarconianas, como en la cita anterior de Montero Reguera se apuntaba. En los versos del mexicano resulta extraño localizar rasgos culteranos o conceptistas, imágenes brillantes o metáforas densas. Y, sin embargo, la moderación y racionalidad de su “lenguaje discreto”, como lo denomina Arellano (1995: 284), facilita el acercamiento y la comprensión del público actual. En esta línea, el crítico Enrique Centeno opinaba: “Los versos pedestres y funcionales de Alarcón llegan vivos, eficaces y clarísimos al espectador” (1991).

La maestría del autor, que poco posee de “pedestre”, se halla en su dominio de la lengua para impulsar la acción y, sobre todo, en la elegancia y pulidez de las argumentaciones discursivas que exponen sus personajes. La ausencia de rebuscamiento estilístico, la austeridad expresiva del lenguaje de Alarcón, encuentran su perfecto correlato escénico en el montaje de la CNTC a través de la coherencia, el equilibrio y el refinamiento de todos los elementos teatrales puestos en juego. Miró acertó en reflejar sobre las tablas este lenguaje sobrio, mesurado, de aparente simplicidad, apostando por el minimalismo escénico, por la transparencia de la luz, por la limpieza de los movimientos, por la finura cromática, por la dicción diáfana de unas palabras que también lo son. De este modo, texto y escenificación se enlazan con armonía en este espectáculo teatral.

Un reducido sector de la crítica, no obstante, consideró que Miró no había entendido la esencia del texto y, por lo tanto, no la había trasladado con fidelidad a los espectadores. López Sancho (1991), crítico de *ABC*, reprobó la desaparición del sentido moral de la comedia así como su mera conversión en espectáculo cómico que se pretende taquillero. Entre los defectos más flagrantes: los personajes serios hacen gala de efectos de comicidad imperdonables. En este sentido, que José María Pou, en calidad de don Beltrán, provoque risas entre el público en determinados momentos de su actuación representa una falta de la directora.

También se consideraron deformaciones inaceptables el acento sudamericano del escudero Camino o la escena erótica entre Jacinta y don Juan, ya que el texto nada indica sobre los ardientes besos y abrazos que se interpretan sobre las tablas. Incluso Lázaro Carreter (1992), convencido de que “el trabajo de la cineasta es uno de los mejores que hemos visto en el coliseo de la Comedia. Su identificación con el texto ha sido casi plena, y su entendimiento de cómo acercarlo a nosotros ha resultado casi perfecto”, se preguntó: “¿por qué tal concesión, admirada directora, si sabe muy bien que un revolcón así era metafísicamente incompatible con la comedia áurea, siempre maliciosa pero jamás explícita?”. Suárez Briones (1996), en un artículo de corte semiótico sobre el montaje de Miró, recoge las mismas censuras y añade dos más: el inadmisibile timbre de voz de falsete que caracteriza a las dos damas convirtiéndolas en rivales cuando intercambian cumplidos, y el amaneramiento gestual y de dicción del personaje de don Juan.

En realidad, ninguna de estas apuestas escénicas realizadas desde la dirección atenta contra el sentido final de *La verdad sospechosa*, porque todas forman parte del arte de dar vida sobre un escenario, con rigor y libertad, a un texto dramático<sup>126</sup>. Es cierto, como opina Umbral (1991), que “el original de la obra es más grave y sobrio de lo que lo

---

<sup>126</sup> En este sentido, resulta pertinente una reflexión en torno al disgusto que suele provocar entre la crítica más conservadora la traición escénica a un supuesto significado inamovible del texto clásico: “Alarcón (como Lope o Calderón, o cualquier dramaturgo de cualquier época) escribe para las tablas y con la conciencia de que su texto debe pasar por el necesario filtro de otros profesionales con sus propios criterios. El texto teatral se escribe para ser interpretado por un equipo artístico con el fin de realizar un espectáculo que funcione y atrape a un público. Y, cuando se monta una obra, el director, a partir del texto y con la cooperación de los intérpretes, dibuja a los personajes en el escenario otorgándoles rasgos concretos de su propia cosecha, rasgos que no necesariamente se infieren de las palabras del texto, rasgos que incluso pueden entrar en discrepancia con la interpretación canónica. ¿Por qué? Porque la puesta en escena de un texto es una «lectura» personal del director, probablemente tan válida como cualquier otra «lectura», escénica o no. Y porque el director y los actores también aportan su grano de arena al espectáculo, normalmente más que el autor dramático. Y ahí reside la gracia del teatro” (Mascarell, 2013).

ha hecho Miró”, pero el escritor se afana en reconocer que “Miró ha hecho el milagro de que un clásico se nos transforme en un amigo. En un confidente”. En este sentido, el punto de vista de Haro Tecglen se plantea como el más razonable:

Miró y Claudio Rodríguez han respetado más la intención y el texto de lo que es habitual; no han llegado a ninguna clase de disparate. Las segundas acciones, las anécdotas, las deformaciones de personajes, o sea, lo que la directora inventa sobre el texto, pueden ser a veces audaces —un revolcón de galán y dama, cuyo final se pierde en una caja del escenario—, pero no contra el texto. (1991)

### 3.5.3 La pícaro Fenisa en el espacio vacío

#### 3.5.3.1 Antecedentes y exégesis del texto: la transgresión de una buscona

Si la mentira resulta un vicio compulsivo, una desviación anómala en la personalidad noble y magnánima de don García, la protagonista de *El anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega emplea la mentira por razones profesionales y de supervivencia. Fenisa es una cortesana que utiliza su cuerpo y, sobre todo, su astucia e ingenio para obtener un beneficio económico de los hombres que la desean. Así, esta obra lopesca narra la ascensión y caída de una experta embaucadora cuyo único móvil de seducción es el interés crematístico, la historia de una “dama” —“dama es oficio, y no es ser”, alega el suspicaz Tristán— que emplea sus encantos y sus engaños para vivir con absoluta libertad hasta que es castigada por partida doble: la estafa el mismo mercader valenciano al que ella esquilmó, y se enamora de un galán que resulta ser Dinarda, una dama sevillana disfrazada de caballero.

Según la clasificación de Oleza, *El anzuelo de Fenisa* pertenece al subgénero de la “comedia picaresca”, desarrollado por Lope de Vega entre 1596 y 1606 en obras como *El galán Castrucho* o *El caballero de Illescas*, y cuyas principales características se resumen en:

La herencia de *La Celestina* y de las comedias “a noticia” de Torres Naharro; el parentesco con las comedias novelescas italianas; la materia picaresca, conformada por fanfarrones, alcahuetas, rufianes, cortesanas y soldados como protagonistas de engaños y trampas que tienen por objetivo la ascensión social del pícaro; el escenario italiano; la impregnación por un costumbrismo urbano, muchas veces satírico, especialmente por lo que se refiere a la imagen de los españoles en Italia; el contenido amoroso de la intriga, pero en el marco de unas coordenadas de rapiña y de lucha por la existencia. (1991: 28)

La piedra angular de esta subespecie de comedia es el pícaro, aquí en versión femenina y bajo denominaciones tales como “pícaro gallarda”, “mujer famosa en engañar”, “buscona”, “bellaca” o “socarrona”. Como buena representante de la tradición picaresca,



Fenisa desplegará su abanico de tretas y ardidés para enredar a Lucindo, recién llegado a Palermo en compañía de su ayudante Tristán para efectuar negocios con un rico cargamento de paños. No en vano,

las cortesanas de las primeras comedias urbanas [de Lope] se hallaban muy cercanas al tipo de la ramera medieval: se caracterizaban sobre todo por la venalidad de su comportamiento; verdaderas embaucadoras, disponían de un inagotable repertorio de lágrimas, desmayos y coqueterías destinadas a desollar al amante desprevenido. (Arata, 2000: 50)

Este método de subsistencia basado en la astucia y el manejo del deseo sexual masculino ofrece la suficiente libertad y autonomía a Fenisa como para prescindir de la dependencia tradicional de un marido o familiar. De hecho, la figura de Fenisa entra en pugna con la realidad androcéntrica española de la época, pues se presenta como una mujer dueña de su destino gracias a la administración del dinero que obtiene por ella misma. Pese a la condena de la pícara al final de la obra, Lope abre una brecha por donde se cuele un patrón femenino distinto al habitual en la sociedad y en el teatro del Siglo de Oro. De ahí que investigadores como Borrego (2008) estudien el tratamiento lopesco de las estrategias del deseo sexual en Fenisa y observen, en su enamoramiento sincero aunque frustrado de Dinarda, una vía alternativa y contestataria a los modelos amorosos imperantes.

Otras visiones alternativas se apuntan en *El anzuelo de Fenisa* y en su soterrada crítica al orden establecido. La mayoría de españoles que Lope introduce en esta comedia —a excepción de Lucindo y Tristán en su insólita condición de comerciantes dentro de la Comedia Nueva— proyectan una imagen frívola y fanfarrona de su sociedad de origen; una censurable conducta nacional que Lope se atreve a retratar con mayor impudicia al ubicar la trama fuera de las fronteras patrias y en suelo italiano, tierra de índole licenciosa, según dictaba el tópico. Lope parece retratar la decadencia moral de una sociedad basada en las apariencias y el engaño:

El mundo de transgresión que refleja esta comedia es espejo fiel del comportamiento y de la psicología típica del español fuera de su patria. En una sociedad volcada al mundo de las apariencias, el cambio geográfico o de escenario permitía a ese español de a pie transformar su verdadero status por otro más de su gusto, dada la inmovilidad social que estancaba las posibilidades de ascensión en la población. En *El anzuelo de Fenisa* son múltiples las circunstancias de engaño o cambio, porque casi nadie es lo que aparenta. Tanto en los italianos, Fenisa, sus criados y amigos, como en los españoles llegados a Palermo, el juego dialéctico de las apariencias desempeña un papel de motor de la acción. (Hernanz, 1998: 52)

*El anzuelo de Fenisa*, por tanto, plantea un Lope transgresor —dentro de su perpetua vuelta al orden durante los últimos compases de la obra— que permite cuestionar la visión conservadora y monolítica del Fénix configurada a partir de la exégesis de algunas de sus obras canónicas. Esta obra invita, pues, a escuchar esa polifonía de matices ideológicos que se percibe al adentrarse en la compleja totalidad de la obra dramática lopesca (Oleza, 1994: 37). Cabe ahora considerar la fortuna escénica de esta comedia durante la modernidad.

Aunque el primer montaje moderno de *El anzuelo de Fenisa* tuvo lugar en el Teatro Goya de Madrid el año 1959 y se debió al director y adaptador Juan José Alonso Millán con el Teatro Popular Universitario, la auténtica revitalización escénica de la pieza fue llevada a cabo por José Luis Alonso. Junto a Juan Germán Schroeder, encargado de la adaptación del texto, y los intérpretes de la Compañía del Teatro Nacional, estrenó la obra de Lope de Vega en el Teatro María Guerrero en 1961, y causó una impresión tan profunda en el joven Rafael Pérez Sierra que, según declara en nuestro apéndice, su trayectoria profesional en el mundo del teatro se debe, entre otras cosas, a la recepción de este montaje de Alonso. La crítica acogió el espectáculo con el mismo entusiasmo, según se desprende de la opinión de Alfredo Marqueríe:

Figurines y decorados de Rafael Richart, llenos de gracia y de color, han reinventado un clima siciliano donde cobraron vida fondos y figuras de lienzo clásico en auténtica delicia y maravilla para los ojos. Y composiciones italianas del XVII animaron con su melodía determinadas transiciones y pasajes. Carmen Bernardo encarnó la figura de la protagonista con la picardía y el encanto, la malicia y la vehemencia que requería el personaje, sin olvidar los acusados matices de mordacidad o el desgarró popular que exigían ciertas escenas. (...) José Luis Alonso ha revalidado una vez más su título de director primerísimo, por su buen entendimiento del texto, por sus ágiles e ingeniosas soluciones del movimiento, por el vivo ritmo impreso a la acción y a la colocación y disposición de las figuras, y por el cuidado exquisito de dicción y de declamación. Saludó, con el adaptador y el escenógrafo, al final de la obra, entre bravos y ovaciones, mientras se alzaba diez o doce veces el telón en justificada apoteosis de triunfo. (1961: 61)

Meses después de este estreno, la Compañía de Núria Espert interpreta el texto de Lope, que permanecerá en las estanterías hasta que, en 1993, sea recuperado para las tablas por la Compañía Universitaria Andrés de Claramonte, vinculada a la Universidad de Murcia, en un montaje dirigido por César Oliva<sup>127</sup>. En 2013, otro grupo universitario,

---

<sup>127</sup> Oliva detalla su concepción y planteamiento escénico de *El anzuelo de Fenisa* en su volumen recopilatorio *Versos y trazas* (2009: 363-381).

en esta ocasión el de la Universitat d'Alacant, escenificó esta obra bajo la dirección de Ricardo Arqueros. Pese a pertenecer al “otro Lope”, *El anzuelo de Fenisa* ha interesado a los directores modernos hasta el punto de seducir a Rafael Pérez Sierra y Pilar Miró para montar el quinto Lope de la CNTC tras once años de trayectoria. Las razones de su elección fueron varias, según se desprende de la transcripción de una mesa redonda en la que intervino el director de la Compañía:

Una razón inmediata sería continuar con el éxito de *El perro del hortelano*, llevado al cine por la directora a quien se le encargó *El anzuelo de Fenisa*, Pilar Miró: el éxito, si no es inmediato, es fracaso. Sin embargo, son tres las razones reales para su puesta en escena. [1.] En la CNTC no se había programado nunca una gran comedia de Lope; sí de Calderón (*La dama duende*) o de Alarcón (*La verdad sospechosa*) y, aunque se habían llevado a escena *Los locos de Valencia* y *El acero de Madrid*, se sentía la necesidad de compensar este déficit y hacer justicia a Lope con la representación de esta comedia. [2.] Por un implícito homenaje a José Luis Alonso, ya que fue el responsable de que a Rafael Pérez Sierra le cautivaran estas obras de Lope donde desaparece el tono “serioso y empolvado” que se ha otorgado tradicionalmente a nuestro teatro clásico. [3.] Porque en su anterior etapa como director de la CNTC acabó con una *Verdad sospechosa* dirigida por Pilar Miró, y en esta nueva quería empezar con otra obra dirigida por ella misma en un “decíamos ayer”. (Celis Sánchez, 1998: 375-376)

En 1997, un año después del exitoso estreno de *El perro del hortelano* y el mismo de su fallecimiento, Miró se enfrentó en segundo asalto a Lope con las mismas armas escénicas que seis años antes había desenfundado ante el clásico de Alarcón: escenario vacío, actores espléndidamente vestidos, riqueza interpretativa y claridad en el verso. En el programa de mano del espectáculo, la misma Pilar Miró reconoce que, tras una primera apuesta estética por el costumbrismo siciliano que impregna toda la comedia, optó por el minimalismo escenográfico para depositar el protagonismo absoluto en los actores y el texto:

Cuando empecé a trabajar el texto de Lope me pareció imprescindible reproducir lo que sería ese puerto de Palermo frente al mar. La aduana, la playa, el mercadillo de pescados, unos paseos, unas calles. Una gran mansión mediterránea con frescos de Miguel Ángel, una posada, unas calles. Soldados, caballeros, damas, mozos, mozas, niños, perros. El sonido del mar, el sonido de las calles, sonatas, tarantelas. Pensé que podía rodar y utilizar un retroproyector, o bien hacer un audiovisual, o lo que sería mejor, plantear una realidad virtual. Efectivamente, cuando llegué a esta mismidad me di cuenta de que todos los medios estaban en un escenario, en un corral. *El anzuelo de Fenisa*, necesita un grupo de actores, unos buenos actores que hagan suyos los versos de Lope de Vega. (2006: 179)

En declaraciones a la prensa, la directora insiste en su empeño por desnudar la escena con el objetivo de realzar los versos lopescos y permitir que las palabras del Fénix creen la ambientación precisa en la mente del espectador, como ocurría en los patios de

comedia barrocos: “Empecé a trabajar el verso de Lope en enero y, a medida que me he ido familiarizando con él, me he dado cuenta de que Lope lo cuenta todo. Y de que hacer un montaje con una excesiva exhibición de medios es una desconfianza al autor. Ahora le veo más sentido que nunca a que estas comedias fueran escritas para ser representadas en corrales”. En este sentido, reitera una de sus consignas básicas para montar a los autores del Siglo de Oro: “A los clásicos hay que hacerlos como son, sin adornos” (Hermoso, 1997).

### 3.5.3.2 Análisis y recepción: la seducción y el descaro sin aditamentos

Como en *La verdad sospechosa*, Miró elimina cualquier elemento accesorio y se sirve de un vestuario suntuoso y una potente iluminación para embellecer la puesta en escena. La escenografía, diseñada por Andrea D’Odorico<sup>128</sup> con su característico estilo arquitectónico<sup>129</sup>, reproduce las límpidas paredes de un palacio renacentista o de una villa palermitana de estilo neoclásico.

Justo en el centro de la pared del fondo del escenario, preside el despejado espacio una gran entrada con un arco de medio punto. A ambos lados del escenario, más vanos encuadrados por estilizadas columnas dejan penetrar oblicuamente la luz amarilla del Mediterráneo. Toda la estructura está pintada de un único color: el ocre claro característico de las fachadas del Renacimiento, un tono suave sobre el que se multiplica la luz de los focos para crear la impresión de un espacio diáfano con reminiscencias marinas. Asimismo, el color marfileño funciona como perfecta base monocroma para resaltar los llamativos vestidos azul eléctrico, violeta, rojo sangre o amarillo anaranjado de Fenisa y Celia, así como la severa oscuridad del grueso terciopelo, las casacas militares y los calzones bombachos acuchillados que visten de los españoles. Una contraposición de tonalidades entre los personajes que busca acentuar el enfrentamiento entre la vitalidad y

---

<sup>128</sup> El escenógrafo Andrea D’Odorico se desvinculó del resultado final de su diseño escenográfico mediante un comunicado en prensa publicado días antes del estreno (*El País*, 1997). En este polémico comunicado, D’Odorico afirmaba que su trabajo original había sido “transformado sin mi aprobación en algo muy distinto”, por lo que renunciaba a sus honorarios y pedía que su nombre no apareciera en los anuncios e informaciones del montaje.

<sup>129</sup> D’Odorico trabajó en tres ocasiones más con la CNTC, siempre a las órdenes del director invitado Miguel Narros: en el multiespectáculo de calle *La fiesta barroca* (1992), en *El burlador de Sevilla* (2003) y en *El caballero de Olmedo* (1990) interpretado por Carmelo Gómez. En este último trabajo, para el que diseñó unos grandes paneles metálicos deslizantes que creaban los diferentes espacios de la tragedia, se aprecia la predilección de D’Odorico por las escenografías de simplicidad conceptual pero considerable tamaño.

el desparpajo sicilianos y el carácter cerrado y sombrío de la sociedad española de la época de Felipe III.



Albano (Miguel del Arco) trata de seducir, en el puerto de Palermo, a Fenisa (Magüi Mira). Los vivos colores de las cortesanas italianas contrastan con el negro de las vestimentas de los españoles. El decorado arquitectónico color ocre es perceptible al fondo.

La escenografía se completa con un despliegue de telones pintados. Aunque en ningún momento de la representación ocultan por completo los muros del palacio, los lienzos colaboran en la concreción de los diferentes espacios y aportan cierta calidez a la frialdad arquitectónica que envuelve a los personajes. En la mansión de la cortesana, los tapices con escenas mitológicas —que reproducen bellos cuerpos semidesnudos— ambientan el reino de erotismo y sensualidad en el que impera Fenisa. La habitación en la posada de Lucindo y Tristán o la fachada principal de la mansión de la pícara también se representan mediante un tapiz pintado con puertas y ventanas recortadas. No obstante, Miró ha preferido diluir las coordenadas históricas de la trama en su apuesta por un espacio vacío que permita la agilidad de los actores en sus entradas y salidas así como unos cambios escenográficos simples y rápidos.

La interpretación actoral constituye, por lo tanto, el auténtico centro de gravedad del montaje. El personaje de Fenisa exige una actriz de poderosa presencia escénica capaz de asumir la pluralidad de personalidades de la pícara según se halle en soledad, seduciendo a Dinarda o engañando a Lucindo. Magüi Mira da este perfil y encarna con valentía a la Fenisa de Miró, una mujer madura de voz camaleónica, movimientos voluptuosos y mirada sibilina. El contraste es su seña de identidad física: cabellos anaranjados, labios

oscuros y piel pálida potencian su imagen de mujer atrevida y excéntrica a quien rodea un halo de peligrosidad. En su primera aparición en escena para pescar con su anzuelo a Lucindo, el ajustado corpiño de generoso escote de su vestido color azul eléctrico y la sugerente sombrilla a juego contribuyen a construir la imagen de esta “mujer fatal” lopesca —“Circe” es otro de sus frecuentes apelativos—.

La sombrilla funciona como un indicador de que la acción se desarrolla en un espacio exterior, en el soleado puerto de Palermo y, al mismo tiempo, resulta un elemento de juguetona coquetería femenina. Pero también es el símbolo de la necesaria ocultación a ojos de Lucindo de las intenciones nefastas que mueven a Celia, la criada, y su ama. Asimismo, desde los primeros compases interpretativos se marca la gestualidad extremada de la pícara en pleno fraude amoroso: brazos abiertos y manos extendidas en actitud de encarecimiento pasional, cabeza echada atrás y rostro con expresión cercana al éxtasis... Todos ellos, signos preñados de exageración burlesca. Además, se muestra el que será su gesto más repetido en escena: deslizar o reposar las palmas de sus manos sobre el vientre y el pecho, los seductores atributos que sustentan sus engaños.

Fenisa comienza la conquista del mercader, interpretado por Joaquín Notario, alabando su figura y fingiéndose enloquecida por él entre suspiros, respiraciones anhelantes y sofocos hiperbólicos. En la primera visita a la casa de la dama, Lucindo observa los tapices que adornan el salón y se detiene ante un retrato de Adonis. En ese momento, la embaucadora exclama con ardor “así / te imagino yo, viniendo / de caza” (1997: 41<sup>130</sup>), mientras su mano dibuja un gesto obsceno a la altura de los genitales del mercader. Esta salida de tono provoca la risa entre el público a la vez que manifiesta la clave interpretativa del personaje de Fenisa: el melodramatismo farsesco. Su escenificación de unos celos desaforados, mojados en falsas lágrimas, cuando recrimina a Lucindo estar enamorado de otra mujer de su tierra —“Ea, no lo disimules; / en Valencia estás agora” (1997: 46) — sin apenas conocerle ni saber nada de su vida, son una muestra del paroxismo sentimental que apuntala la vertiente cómica del montaje de Miró.

Durante el primer encuentro en la casa de Fenisa, ningún truco es suficiente para cautivar al desconfiado comerciante. La avispada cortesana opta por colmarlo de dádivas:

---

<sup>130</sup> La cita procede de la adaptación de Rafael Pérez Sierra (1997), cuyo texto carece de la numeración de los versos, de ahí que se mencione el número de página en la que aparece el verso en cuestión.

guantes, pastillas de jabón, calzas e, incluso, una bolsa con dinero que impresiona gratamente a Lucindo. Tras esto, resulta irónica la réplica de Fenisa: “que vayas pidiendo más; / que cuando muchos te sobren, / me lo pagarás, si quieres” (1997: 54), pues el silencio que guarda Magüi Mira durante la última coma, dejando casi olvidada la fórmula de cortesía “si quieres” y potenciando el mensaje profético “me lo pagarás”, revela el objetivo fraudulento que se oculta tras tantos desvelos y agasajos, objetivo conocido por el público en complicidad con la pícara. El efecto cómico que se deriva de este conocimiento compartido es activado por Miró en múltiples ocasiones a lo largo del montaje. En este sentido, resulta paradigmática la escena del falso luto de Fenisa en la que muestra sus dotes de actriz consumada y su capacidad profesional de fingimiento al convencer a Lucindo de que le preste dos mil ducados para impedir la condena a muerte de un supuesto hermano. En esta escena, Miró potencia un recurso gestual en la interpretación del personaje enlutado de Fenisa: el uso de la mirada para conectar con el público buscando descaradamente la complicidad en los instantes de mayor desfachatez de su farsa, mientras llora lágrimas de cocodrilo en los brazos del conmovido Lucindo<sup>131</sup>.

La atrayente desvergüenza de Fenisa en escena surge de su personalidad múltiple, plasmada en su repertorio gestual y en la modulación de su voz. Los apartes con Celia muestran una Fenisa perversa, de voz oscura, grave y acanallada; la regocijada dama que recibe a su amigo el capitán Osorio y a los libertinos militares se mueve con desenvoltura experta mientras pronuncia sus palabras con impúdica alegría; y la fingida enamorada de Lucindo, empaña su discurso con los jadeos propios del deseo exasperado y dispone su arsenal de gestos amorosos tipificados y artificiales para revestir sus verdaderas maneras taimadas y socarronas. El ingenio y desparpajo de la Fenisa de Miró seducen al auditorio. Del mismo modo que el mentiroso don García se gana el afecto del público, la habilidad y el atrevimiento de esta cortesana para engañar a los incautos varones despierta la simpatía entre un público que no puede evitar cierta conmiseración ante el varapalo final infligido a la pícara. Precisamente, Domínguez Matito (Celis Sánchez, 1998: 377) censuró este montaje por presentar una Fenisa triunfadora y gozosa cuando en el texto de Lope, según la lectura de este investigador, se identifica un personaje “repulsivo”, una Fenisa a la que el público disfruta viendo castigada al final de la comedia. Pero la lectura personal de Miró quiso reivindicar el personaje femenino creado por el Fénix, su afán de

---

<sup>131</sup> Véase el vídeo 6.1. del DVD que acompaña a esta tesis.

independencia y su libertad precursora, sintetizadas en el último gesto de la pícaro: un movimiento irónico de su cabeza para expresar que sí, que Dinarda, Lucindo y compañía se han burlado de ella, pero que el tiempo y su fortaleza permitirán su resarcimiento.

El trabajo escénico de Pilar Miró en su último acercamiento a un autor barroco fue, para muchos, “ejemplar en sus aspectos formalistas, plásticos, rítmicos y actorales” (Villán, 1997), se reconoció el mérito de Miró en “hacer un gran clásico de nuestro teatro sin añadirle virguerías” (López Sancho, 1997) e incluso se afirmó que su labor dignificaba a la errante Compañía Nacional de Teatro Clásico de 1997:

De Pilar Miró quizás se pueden discutir sus lecturas personales de los textos que dirige, (...) pero nunca defrauda, siempre es evidente su profesionalidad por la factura que tienen sus montajes. Su aproximación a *El anzuelo de Fenisa* es fresca, ligera, elegante, con un movimiento escénico austero pero efectivo y un tratamiento del verso desacomplejado, preocupado por evitar amaneramientos, ampulósidades, artificios y cantinelas heredadas por tradiciones rancias. Es la palabra del autor conectada a la personalidad libre del intérprete. Las actuaciones de este montaje parecen reflejar la absoluta falta de prejuicios con los que Pilar Miró construye los personajes a partir de la naturaleza de sus actores y actrices (...). Pilar Miró aporta a la CNTC una admirable desinhibición, sin voluntad de hacer teatro historicismo o romper a la brava tradiciones. Con un tratamiento del texto con la misma libertad de análisis que una obra contemporánea. (Abc, 1997)

Sin embargo, otros críticos, aun reconociendo el estilo sobrio, armonioso, elegante y refinado del montaje de Miró, y su ya consagrada eficacia para trabajar con los clásicos, lamentaron una carencia de vitalidad estética y de ritmo en esta puesta en escena:

El espectador de hoy pide una puesta en escena donde el juego escénico, las acciones secundarias, el *atrezzo*, y la acción creada colaboren a una diversión que, desnuda, puede resultar ingenua. No ha querido hacerlo Pilar Miró. Ha preferido dejar el texto casi limpio, reducir al mínimo el juego escénico (...). Con el escaso juego, los intérpretes y el espacio vacío entablan un difícil duelo con resultado irregular. (Centeno, 1997)

Falla, sin embargo, el ritmo del espectáculo, de una obra entretenida que en su puesta en escena nos resulta plana. (...) Todas las imágenes y movimientos son bellos, pero su desarrollo resulta un tanto monótono. (Rague Arias, 1997)

La clave para entender esta mácula del espectáculo es apuntada con tino por Haro Tecglen (1997) en su crítica: *El anzuelo de Fenisa* “sin olor ni sabor a puerto, al aroma de la carne, que es la protagonista” de la comedia, pierde parte de su potencial escénico. Quizá la opción esencialista y conceptual que aplicó Miró a *La verdad sospechosa* funcionó de manera brillante en 1991 por las características específicas de la obra y del verso



alarconiano ya comentadas. Quizá una comedia de pícaros con bravucones, comerciantes, viajeros y prostitutas de altos vuelos que se desarrolla entre el bullicioso puerto de Palermo y una lujuriosa mansión con un tráfico continuo de caballeros demandaba un excedente de color y vida que un espacio vacío no puede aportar. La directora retó a los espectadores a imaginar esta atmósfera a partir de las palabras en su pretensión por enlazar con la experiencia teatral de los corrales del XVII. Sin embargo, *El anzuelo de Fenisa* en los escenarios del siglo XXI parece reclamar una dimensión sensorial y estética más exuberante que la propuesta en este montaje por Miró, tras desechar la idea de reproducir en escena el ambiente de la Sicilia barroca como ella misma reconoce en el citado programa de mano. Abordar con frialdad un universo tan caliente como el de Fenisa y sus compañeros es, probablemente, un contrasentido a nivel espectacular.

### 3.5.4 Conclusión: un “estilo Miró” para escenificar clásicos

En cualquier caso, esta puesta en escena de Miró afianzó su modelo de tratamiento artístico de los clásicos sustentado sobre los pilares de la simplicidad escenográfica, la exquisitez interpretativa, el refinamiento estético y el cuidado en el verso. Si *La verdad sospechosa* fue la excelente sala de pruebas para un aprendizaje que dio sus más jugosos frutos en el film *El perro del hortelano*, *El anzuelo de Fenisa* asentó las señas de identidad del trabajo de la directora con los clásicos. Hay quien ha visto en estas tres aproximaciones a los autores barrocos una proyección personal de las preocupaciones de Miró como mujer —de ahí la elección de obras con personajes femeninos fuertes, poderosos y nada idealizados como lo son Jacinta, la condesa de Belflor y Fenisa (Nieva de la Paz, 2001)— o como profesional —la recurrencia de temas como la hipocresía, el peso de las apariencias o la libertad amorosa—. Más allá de posibles lecturas biográficas de los resultados artísticos, lo cierto es que Miró acuñó un modo de hacer teatro clásico que su compañero en la Escuela Oficial de Cinematografía Álvaro del Amo sintetizó de este acertado modo:

Pilar Miró siempre tendió al clasicismo. Sus montajes no se caracterizaban por la originalidad de sus propuestas, ni por audacia llamativa alguna. Su dirección tenía la calidad de lo invisible. Minuciosa e implacablemente exigente con los actores, sabiendo bien a dónde quería encaminarse, la inteligencia de su labor directorial se apreciaba retrospectivamente cuando, al elogiarse la limpieza, precisión y claridad del espectáculo, el espectador se preguntaba agradecido quién había llevado la batuta en la lograda sesión de cámara. (1997)

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABC*, “Comedia ligera con cebo clásico”, 18/10/1997.
- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, vol. II, Madrid, Gredos, 1967.
- ARATA, Stefano (ed.), *El acero de Madrid*, de Lope de Vega, Madrid, Castalia, 2000.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BORREGO, Manuel, “Diana, Laura y Fenisa o las leyes del deseo en tres obras de Lope de Vega”, *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, nº 8, 2008, pp. 309-326.
- CELIS SÁNCHEZ, María Ángela, “Crónica sobre el coloquio: *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega”, en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*, F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 375-380.
- CENTENO, Enrique, “*La verdad sospechosa*”, *Diario 16*, 30/11/1991.
- CENTENO, Enrique, “Un juego sin juguetes”, *Diario 16*, 11/05/1997.
- CONTE, Paula (dir.), *Imprescindibles. ¿Quién fue Pilar Miró?*, RTVE, 2012, consultable en: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-quien-fue-pilar-miro/1120308/>>.
- CORVIN, Michel, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985.
- El País*, “Andrea D’Odorico se desvincula del montaje de Miró *El anzuelo de Fenisa*”, 05/05/1997.
- GALINDO, Carlos, “Pilar Miró: «Como en *La verdad sospechosa*, ahora hay mentirosos con pedigrí»”, *ABC*, 18/11/1991.
- GUTIÉRREZ CABA, Emilio, “El actor ante la comedia clásica”, en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1995*, F. B. Pedraza y R. González Cañal (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 115-122.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, “Un espectáculo inteligente y bello”, *El País*, 01/12/1991.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, “El eterno comercio”, *El País*, 11/05/1997.
- HERMOSO, Borja, “Pilar Miró dice que «a los clásicos hay que tratarlos como son, sin adornos»”, *El Mundo*, 06/05/1997.
- HERNANZ ANGULO, Beatriz, “Hacia una nueva mimesis: elementos de modernidad en *El anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega”, en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*, F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 51-58.

- LÁZARO CARRETER, Fernando, “*La verdad sospechosa*”, *ABC*, 23/02/1992.
- LONDON, Jhon, *Claves de La verdad sospechosa: Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid, Ciclo, 1990.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, “*La verdad sospechosa* y su «razonable actualidad», en la Comedia”, *ABC*, 01/12/1991.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, “*El anzuelo de Fenisa*, un enredo de Lope de Vega muy del gusto actual”, *ABC*, 09/05/1997.
- MARQUERÍE, Alfredo, “*El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega, en el María Guerrero”, *ABC*, 04/03/1961.
- MASCARELL, Purificació, “El veneno del teatro, segunda parte”, blog *El patio de comedias*, 25/05/2013, consultable en: <<http://elpatiodecomedias.wordpress.com>>
- MIRÓ, Pilar, “La sencillez entre líneas de *La verdad sospechosa*” (programa de mano), en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía de Teatro Clásico, 2006, pp. 109-110.
- MIRÓ, Pilar, programa de mano de *El anzuelo de Fenisa*, en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía de Teatro Clásico, 2006, pp. 179-80.
- MONTERO REGUERO, José (ed.), *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, Madrid, Castalia, 1999.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, “Pilar Miró ante el teatro clásico”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 26, nº 1, 2001.
- NIEVA, Francisco, *Tratado de escenografía*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2000.
- OLEZA, Joan y FERRER, Teresa (eds.), “Introducción”, *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, edición, introducción y notas de J. Oleza y T. Ferrer, Barcelona, Planeta, 1986, pp. IX-XCI.
- OLEZA, Joan, “Las comedias de pícaro de Lope de Vega: Una propuesta de subgénero”, en *Comedias y comediantes*, M. Diago y T. Ferrer (eds.), Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 165-188. Citado por la versión electrónica consultable en: <<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/picaros.PDF>>
- OLEZA, Joan, “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: El rumor de las diferencias”, en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (eds.), Edition Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 235-250.
- OLIVA, César, *Versos y trazas*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009.
- OLMO DEL, Álvaro, “La calidad de lo invisible”, *El Mundo*, 20/10/1997.
- PATERSON, Alan K. G., “Reversal and Multiple Role Playing in Alarcón’s *La verdad sospechosa*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, nº 61, 1984, pp. 261-68.

- PÉREZ SIERRA, Rafael, "Versión cinematográfica de *El perro del hortelano*", en *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 1995*, F. B. Pedraza y R. González Cañal (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 107-114.
- PÉREZ SIERRA, Rafael (ed.), *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1997.
- PÉREZ SIERRA, Rafael, "Historia de una experiencia: *El perro del hortelano*", en *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las XIV Jornadas de teatro del Siglo de Oro celebradas en Almería*, A. de la Granja, H. Castellón y A. Serrano (eds.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 1999, pp. 93-102.
- PIÑA, Begoña, "Pilar Miró: «Tenía que demostrar que en mí había una persona que se podía reír de todo»", *Diario 16*, 16/11/1991.
- PITOËFF, Georges, "Puesta en escena", en *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, J. A. Sánchez (ed.), Madrid, Akal, 1999, pp. 379-388.
- RAGUÉ-ARIAS, María José, "Sobria elegancia", *El Mundo*, 21/10/1997.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta mil novecientos*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz, "*La verdad sospechosa* bajo sospecha: de Ruiz de Alarcón a Pilar Miró", *Theatralia. Revista de poética del teatro* (ejemplar dedicado a: El signo teatral, texto y representación. I Congreso Internacional de Teoría del Teatro), nº 1, 1996, pp. 225-237.
- UMBRAL, Francisco, "Pilar, Pilar", *El Mundo*, 01/12/1991.
- URBINA, Eduardo, "La razón de más fuerza: triple juego en *La verdad sospechosa*", *Hispania*, nº 70, 1987, pp. 724-30.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*, vol. III, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- VEZA, José Luis, "*La verdad sospechosa*. Esplendor funcional", *Reseña*, nº 225, 1992, p. 25.
- VILLÁN, Javier, "Fenisa o el timo del tocomochó", *El Mundo*, 09/05/1997.
- WHEELER, Duncan, *Golden Age Drama in Contemporary Spain*, University of Wales Press, Cardiff, 2012.
- WHICKER, Jules, *The plays of Juan Ruiz de Alarcón*, London, Tamesis Books, 2003.
- ZUBIETA, Mar, "El complejo y discreto diseño de la política cultural. Entrevista a José Manuel Garrido", *Cuadernos de teatro clásico. 25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, nº 28, M. Zubieta (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2012, pp. 27-36.





El teatro solo podrá ser nuevamente él mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior.

“El teatro de la crueldad”, Antonin Artaud

... y estoy temiendo en mis ansias  
que he de despertar y hallarme  
otra vez en mi cerrada  
prisión? Y cuando no sea,  
el soñarlo solo basta;  
pues así llegué a saber  
que toda la dicha humana,  
en fin, pasa como sueño.

*La vida es sueño* (vv. 3306-3314)

### 3.6. *La vida es sueño* (2000) a ritmo de *thriller*. Calixto Bieito: energía y provocación para un drama áureo canónico

#### 3.6.1. Contexto: *l'enfant terrible* de la escena internacional y Calderón

Andrés Amorós rememora su etapa al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en un entrañable texto titulado “Aquel autobús”. El singular título hace referencia al vehículo con el que Amorós se dirigía a Oviedo acompañado por los actores de la Compañía, en la gira nacional del año 2000, y del que nunca quisiera haberse bajado el entonces director<sup>132</sup>. En este breve artículo, explica su aceptación del cargo como un favor personal sujeto a unos límites temporales: “Me lo pidió el entonces secretario de Estado de Cultura, Miguel Ángel Cortés, en noviembre del año 1999: se trataba —me dijo— de salvar una situación difícil. El compromiso sería hasta las elecciones: unos pocos meses” (2006: 217). Bajo este acuerdo, el catedrático de Literatura asumió el papel de conductor de la CNTC sin experiencia como director de escena, pero con una trayectoria muy unida

---

<sup>132</sup> “No puedo por menos de recordar con nostalgia mi etapa en la CNTC: una de las tareas que he realizado con más cariño, en toda mi vida” (2006: 218).

al teatro desde sus inicios como asesor del Centro Dramático Nacional o como investigador de la historia moderna del espectáculo en España. En cualquier caso, su labor se enfocara hacia la gestión de la Compañía y no hacia la dirección de montajes, en la misma línea que su predecesor, Rafael Pérez Sierra, aunque con un estilo muy diferente. Menos interesado en el descubrimiento de textos insólitos y menos audaz en la selección de títulos que el madrileño, pero lleno de ideas y ansioso por impulsar proyectos de largo recorrido, colaboraciones con profesionales infrecuentes y coproducciones con el ámbito teatral privado, Amorós pugnará por romper la inercia en la que había caído la CNTC a causa del lógico desgaste que supuso el trasiego pendular entre Marsillach y Pérez Sierra desde 1986. Este último director, agotado en sus funciones e inmerso en un ambiente institucional enrarecido —“Rafael había llegado a un enfrentamiento con el ministerio y la situación era de callejón sin salida: no se hablaba con Eduardo Galán, subdirector general de Teatro. No sé quién tenía razón, pero la cosa así no podía funcionar”, apunta el filólogo valenciano en nuestra entrevista final—, abandona la Compañía tras un periodo de escasa actividad artística en el escenario de la Comedia.

Amorós dispondrá de pocos meses para formar un nuevo equipo y “convencer a todos de que se trataba de una nueva etapa: recuperar el entusiasmo y la ilusión de los que formaban parte de la Compañía y transmitir todo esto a la opinión pública” (2006: 217). Una de sus primeras acciones será la creación del cargo de director asociado de la CNTC, que aceptarán ocupar Sergi Belbel, Calixto Bieito y José Luis Alonso de Santos —quien dará el salto a la dirección de la Compañía unos meses después de este nombramiento como adjunto—. Detrás de la elección de esta terna por parte de Amorós se esconde toda una política de descentralización de la Compañía que implica la búsqueda y la incorporación de profesionales ajenos al teatro clásico o provenientes del ámbito de la cultura catalana<sup>133</sup>. No en vano, el primer director que trabajará con la CNTC en esta

---

<sup>133</sup> En una noticia de la época, se explicaba al respecto: “Los responsables de la CNTC quieren insuflar aires nuevos y vitalidad a la compañía y «quitar el polvo a los clásicos»; en ese empeño juzgan fundamental el concurso de los profesionales catalanes. «La CNTC no es una compañía de Madrid, es de todos», subrayaron. Otro catalán fichado por la CNTC es el conocido fotógrafo teatral Ros Ribas”. En la misma noticia se anunciaba un atractivo proyecto que, desafortunadamente, no llegó a cuajar: la adaptación del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita por parte de Albert Boadella con Els Joglars, dentro de esta apuesta por sumar directores catalanes a la trayectoria de la Compañía (Antón, 2000). Significativamente, el regreso de estos profesionales a la institución se ha producido con la llegada de Helena Pimenta a la dirección de la CNTC en 2012, tras una etapa con Eduardo Vasco en la que los directores ligados al teatro en catalán desaparecen de la escena clásica pública. En el año 2013, Pimenta invitará al valenciano Carles Alfaro para dirigir *El lindo don Diego* y convencerá a Els Joglars para que, por fin, se haga realidad



nueva etapa será Joan Font, de la mítica compañía Els Comediants, que llevará a escena su particular visión de los *Entremeses* cervantinos en el carnavalesco y juguetón espectáculo *Maravillas de Cervantes* (2000). Con este plato fuerte comienza el viaje de Amorós. La continuación se perfila a toda velocidad, dado el escaso margen de tiempo para maniobrar antes de las elecciones.

Muy pronto se concreta el diseño de tres temporadas correlativas dedicadas a un autor diferente cada una: Calderón de la Barca, Lope de Vega y Tirso de Molina. Esta fórmula para la programación de la CNTC, basada en la consagración del año teatral a un dramaturgo eminente del Siglo de Oro, se reveló muy eficaz a la hora de difundir la obra y la figura de estos autores entre el público<sup>134</sup>, aunque posee la desventaja de mermar la diversidad que caracteriza las temporadas de la CNTC y, además, se agota en sí misma, pues si bien Lope puede sustentar varios años seguidos de programación sin decaimiento en la calidad del repertorio, otros autores, como Vélez de Guevara o Mira de Amescua, funcionan mejor en las programaciones heterogéneas.

Además de los ciclos de autores barrocos, Amorós pergeña una estrategia para ampliar el concepto de “teatro clásico” manejado por la Compañía hasta el momento y ceñido al siglo XVII español —un concepto tan solo transgredido por *El misántropo* de Molière (1996) y el montaje del texto contemporáneo *Miguel Will* de Somoza (1997)—. Con este fin y dando un salto de dos siglos hasta el XIX, Amorós decide acometer una revisión del mito de don Juan mediante cuatro escenificaciones distintas de la obra de José Zorrilla, las cuales se estrenarán ya durante la etapa de Alonso de Santos, tras las Elecciones Generales del año 2000 y el paso de Amorós al INAEM como director general a petición del nuevo secretario de Estado de Cultura, Luis Alberto de Cuenca.

---

una colaboración entre ambas compañías: el montaje de *El coloquio de los perros* dirigido por Ramón Fontserè. Y, en el año 2014, tres directores del ámbito lingüístico catalán aceptan hacerse cargo de los montajes de *La cortesía de España* (Josep Maria Mestres), *El caballero de Olmedo* (Lluís Pasqual, en coproducción con el Teatre Lliure) y *Las dos bandoleras* (Carme Portaceli, en coproducción con la Factoria Escènica Internacional). Resulta evidente que los orígenes teatrales de Pimenta, situados en el País Vasco con su compañía Ur Teatro, han influido a la hora de abrir la CNTC a profesionales de áreas lingüísticas del Estado diferentes a la castellana.

<sup>134</sup> De hecho, marcó durante varios años la línea de los *Cuadernos de Teatro Clásico* con las monografías *Calderón en la CNTC. Año 2000* (2001), *Lope de Vega en la CNTC. Año 2002* (2002), *Tirso de Molina en la CNTC. Año 2003* (2003). En ellas, se combinaba muy atinadamente artículos de investigación —tanto sobre la historia escénica de las obras escogidas como acerca del estado de sus interpretaciones filológicas— con entrevistas a los directores de los montajes, críticas teatrales aparecidas en la prensa y documentación gráfica.

El primer ciclo se dedica a Calderón por razones de efeméride al cumplirse cuatro siglos de su nacimiento. El nuevo equipo de la CNTC escoge las tres piezas clave del repertorio del autor apostando, además, por la variedad genérica: la comedia de enredo *La dama duende*, el drama de la honra *El alcalde de Zalamea* y el drama metafísico *La vida es sueño*. Los tres directores asociados serán, precisamente, quienes se encarguen de estos montajes. Y la coproducción, que nunca se había dado en la trayectoria de la CNTC, tendrá en ellos un papel fundamental. *El alcalde de Zalamea* se presenta como una coproducción con el Teatre Nacional de Catalunya (TNC), que además acoge el estreno absoluto del espectáculo como apertura de la temporada —no sin críticas desde algunos sectores de opinión que cuestionaron la inauguración del ciclo teatral de la institución pública catalana con una obra en castellano—. El espectáculo de *La dama duende* estuvo a cargo de una de las principales productoras teatrales de España, Pentación S.L., que trabajó con la CNTC en este caso. Y *La vida es sueño* se coproduce con la productora Focus y el Teatre Romea, de ahí que su estreno en España tenga lugar en las tablas de este teatro de Barcelona.

Coproducción, acercamiento a profesionales de otros ámbitos para buscar nuevas visiones del clásico, aumento de la presencia en la sociedad española y afirmación del canon barroco<sup>135</sup>. En efecto, a Amorós le interesa poco rebuscar entre las comedias

---

<sup>135</sup> Estas líneas se enmarcan dentro de un completo proyecto artístico que, en gran parte, y con mayor o menor éxito y continuidad, se desarrolló desde el año 2000 y sigue todavía hoy en marcha. A continuación, por su interés, son transcritos los quince puntos del programa: “1. Aumentar el número de producciones: si en 1999 se ha estrenado un solo espectáculo (*Entre bobos anda el juego*), en el año 2000 pretendemos estrenar cinco. 2. Ampliar el concepto de «teatro clásico», que no se limita al de los siglos XVI y XVII, sino que se extiende desde la Edad Media hasta el siglo XX: lo que siempre ha sido el gran repertorio clásico de nuestro teatro. 3. Ampliar la presencia y la colaboración en el Festival de Almagro, al que queremos llevar este año tres producciones. 4. Crear la figura de Directores Asociados, vinculados artísticamente de modo habitual a la Compañía para funciones de asesoramiento, elaboración de proyectos y montaje de algún clásico, de acuerdo con el Director de la Compañía. Han aceptado serlo José Luis Alonso de Santos, Sergi Belbel y Calixto Bieito. 5. Incorporar al equipo a profesionales destacados, algunos de los cuales ya habían colaborado anteriormente con la Compañía. 6. Llamar a artistas que aporten nuevas perspectivas en el montaje de nuestras obras clásicas. Casi todos los Directores que van a dirigir obras en este año no habían trabajado en la Compañía. 7. Abrirse a coproducciones con empresas públicas o privadas, para garantizar una mayor calidad artística y una mejor difusión de los espectáculos. 8. Aumentar la atención a los jóvenes, ampliado el número de entradas que se ofrecen a precio reducido y las visitas a los Centros, además de publicar Cuadernos Pedagógicos gratuitos de cada uno de los montajes. 9. Ampliar las giras de la Compañía, dentro y fuera de España. 10. Participar muy activamente en la conmemoración del Centenario de Calderón de la Barca, con montajes y otras actividades, que se iniciarán el día 17 de enero, día de su nacimiento. 11. Trabajar en estrecha colaboración con el CDN. 12. Organizar, en los días de descanso de la Compañía, actividades culturales, en conexión con las obras que estén en ese momento en la cartelera. 13. Continuar y ampliar las publicaciones de la Compañía. 14. Abrir una librería de teatro en el vestíbulo del Teatro. 15. Realizar obras para aumentar la seguridad y

olvidadas de los grandes autores y mucho insistir en los títulos consagrados por la crítica o la escena moderna. Desde su punto de vista, resulta imperdonable que las obras señeras del canon clásico no se encuentren permanentemente en escena, como ocurre en Inglaterra con normalidad. Para Amorós, la revisión constante de los mejores títulos ofrece al público la oportunidad de apreciar la diversidad de interpretaciones y de lecturas escénicas que sugieren estas obras. Frente a quienes opinan que *La vida es sueño* es un texto demasiadas veces escenificado, él sostiene en nuestra entrevista que “no puedes fiarte de que lo ha visto mucha gente, siempre hay quien no. Y, precisamente, el clásico es el que está presente toda la vida y se repite”.

Por eso este título fue escogido por el catedrático para el ciclo de Calderón y por eso se pensó en Calixto Bieito: el director afincado en Cataluña había estrenado, en el verano de 1998, el espectáculo *Life is a Dream*, una coproducción del Edinburgh International Festival y el Barbican Centre de Londres, con texto en inglés de Michael Billington e intérpretes de la Royal Lyceum Theatre Company. Las críticas británicas habían sido elogiosas y el público quedó fascinado por la historia de Segismundo contada a un ritmo trepidante y con la potente energía de los actores impuesta por la dirección. Durante las dos temporadas siguientes el montaje pudo verse en el Barbican Theatre de Londres y en la Brooklyn Academy of Music de Nueva York, dentro del Next Wave Festival and New Europe’99. Debido al éxito cosechado, Bieito recibió el encargo de retomar en castellano el mismo espectáculo que dos años antes había presentado en el Festival de Edimburgo, aunque en esta nueva ocasión contaba con un equipo compuesto por miembros de las dos entidades españolas que participaban en la coproducción: la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Teatre Romea de Barcelona.

La trayectoria profesional de Bieito no es precisamente la de un director de teatro clásico español, pese a su formación como filólogo hispánico completada con las licenciaturas de Interpretación por la Escola d’Art Dramàtic de Tarragona y de Dirección por el Institut del Teatre. Su carrera como director de escena adquirió una relevante proyección internacional desde sus inicios y, todavía muy joven, Bieito adoptó el Festival de Edimburgo como uno de los principales escaparates de sus trabajos al mundo. Allí estrena, en primer lugar, *La verbena de la Paloma* (1997), montaje al que seguirán espectáculos como *Barbaric comedies* (2000), *Hamlet* (2003) o *Celestina* (2004). En el año

---

modernizar el Teatro, en los veranos de los años 2000 y 2001” (Amorós, 2006: 217-218).

1999 se convierte en director artístico del Teatre Romea de Barcelona, con cuya compañía monta —además de *La vida es sueño* de la CNTC— *Macbeth* (2001), *La ópera de cuatro cuartos* (2002), *El rei Lear* (2004), *Peer Gynt* (2006), *Plataforma* (2006), *Tirant lo Blanc* (2007) o *Don Carlos* (2009). A estas piezas hay que sumar su dirección de otros montajes con diferentes compañías: *El rei Joan*, *Amfitrió*, *La casa de Bernarda Alba*, *Los persas*. *Réquiem por un soldado*... Un repertorio al que deben añadirse las numerosas óperas y zarzuelas que ha subido a los principales escenarios internacionales.

Por su prolífica labor, ha sido galardonado tanto dentro como fuera de las fronteras españolas<sup>136</sup>. En el ámbito internacional se ha valorado, especialmente, su concepción total del espectáculo —siguiendo una marcada línea operística— y sus controvertidas puestas en escena basadas en la ruptura de los elementos previsibles y de los tópicos escénicos que habitualmente lastran los montajes de los títulos más populares. Sus trabajos han sido definidos por la crítica como provocadores, excitantes, transgresores, estimulantes o turbadores. Conviene, asimismo, tener en cuenta su condición de divo de la escena internacional para comprender su particular lectura de *La vida es sueño* calderoniana.

En un reciente documental de Televisión Española se le definió como “un hombre cuyo desafío es llevar al límite a la crítica, a los actores y, como no podría ser de otro modo, al público” (Delgado, 2013). Así es difundida la “marca Bieito” a través de los medios de comunicación. El actor Juan Echanove, fiel seguidor de la trayectoria artística de Bieito, confirma por negación que existe un aura casi mística en torno al modo de trabajar del director. En el documental arriba citado, Echanove asevera con solemnidad: “Yo creo que Bieito no es, y lo digo sinceramente, una pose. No creo que sea consciente de lo grande que es”. Estas opiniones en prensa y televisión han contribuido a crear una cierta expectación ante los montajes de un profesional que, para muchos, más que espectáculos ofrece auténticas experiencias teatrales<sup>137</sup>.

---

<sup>136</sup> Bieito ha recibido el Premio ADE de dirección (2000), el premio al mejor director de The Irish Times-ESB Theatre Awards (2000), el Herald Arcangel al mejor artista del Festival de Edimburgo (2003), el Premio Ercilla al mejor espectáculo (2005), el Premio al mejor director de la Crítica Teatral de Barcelona (2007), el Premio Tendencias de *El Mundo* al creador consolidado (2008) y el Premio de Cultura Europeo (2009).

<sup>137</sup> Con motivo del estreno de *La vida es sueño*, sus partidarios explicaron las causas que sitúan a este director en la vanguardia de la dirección del teatro contemporáneo en España. “Calixto Bieito es una moto. Una moto de gran cilindrada. (...) Se ha lanzado a una carrera en la que, al final de cada etapa, hay

En el caso que centra este capítulo, y al tratarse de un clásico español famoso dentro del ámbito hispano pero prácticamente nuevo para el mundo anglosajón —desde donde trabajó Bieito toda su propuesta—, la base conceptual del montaje estuvo en la libertad máxima a la hora de trasladar la historia del príncipe encadenado al espectador del siglo XXI, en línea con su sensibilidad y sus preocupaciones. De hecho, la búsqueda de la conexión escénica entre los temas que aborda *La vida es sueño* y las inquietudes del ser contemporáneo constituyó el principal reto de la lectura de Bieito:

Para poner en escena un clásico hace falta saber lo que significó ese texto en su época; tener muy claro lo que el autor quiere decir con él y encontrar la manera en que puede interesar al espectador actual. Naturalmente, es un trabajo apasionante y nada fácil, pero creo que en este montaje he conseguido hablar de cosas que me son próximas, que veo en la calle todos los días y, sobre todo, que siento, que es lo que siempre quiero hacer cuando dirijo. (...) Siempre se dice que mis puestas en escena tienen una estética muy moderna. No lo niego, pero la estética no manda. Lo más importante es el modo en que logras que los actores comuniquen. (Bieito, 2001: 97-98)

*La vida es sueño* en el año 2000, en el marco de un centenario cargado de actos, representaciones y homenajes a la figura de Calderón, interesó a Bieito por su vertiente más contemporánea, por presentar unos personajes tan perdidos en la oscuridad como cualquier habitante del nuevo milenio:

*La vida es sueño* es ya patrimonio de la humanidad, es una de estas obras como el *Don Giovanni*, *El rey Lear* o *Hamlet*. Está más allá del bien y del mal. En ella está contenido todo el teatro barroco español, pero me quedo con lo más contemporáneo de la obra: esa sensación del hombre solo frente a la negrura. Vivimos unos tiempos en los que tenemos información de todo tipo, nos parece que podemos aclararlo todo, y sin embargo, arrastramos esa sensación de vivir en la oscuridad. Es formidable. (Bieito, 2001: 97)

La apuesta de Amorós por Calixto Bieito, casi siempre acompañado por la polémica, logró traer frescura y osadía a la CNTC. La Compañía necesitaba un revulsivo potente y lo encontró en un Basilio desnudo ante un espejo de 1.000 kilos, un furioso Segismundo capaz de masturbarse en escena al ver una mujer hermosa y un Clarín a medio camino entre el torero trágico y el clown desaforado.

---

un acierto apreciable, una propuesta estimulante y bien fabricada, espectáculos que, en un contexto cultural menos anestesiado, servirían para una interesante polémica”, afirmaba Joan-Anton Benach desde las páginas de *La Vanguardia* (2000). Juan Carlos Olivares, en *ABC*, sostenía que Bieito “es uno de los pocos directores que se ha distinguido por una permanente voluntad de riesgo, un talento que, sin entrar en porcentajes de acierto o fracaso, siempre salva sus obras de la indiferencia”. Su trabajo, en opinión de este crítico, “abre la mirada sobre los clásicos y les aporta nuevo vigor dramático” (2000).

### 3.6.2. Antecedentes: una obra inagotable en pie

Compilar la información sobre los cientos de montajes que, desde comienzos del siglo XX, se han estrenado de *La vida es sueño*, resulta una tarea tan ardua como la de dar cuenta de todas las interpretaciones que esta obra ha merecido a lo largo de la modernidad y desde las perspectivas teóricas más dispares<sup>138</sup>. Tradicionalmente situada en el centro del canon del teatro barroco español como obra cumbre de la dramaturgia de una época, *La vida es sueño* está considerada, además, superior al resto de piezas coetáneas en complejidad ideológica y en profundidad de pensamiento. Tanto es así que se ha consagrado como pieza de culto y *tour de force* para los directores de escena que se han aventurado en su montaje<sup>139</sup>. Peláez (2001: 15-26) ha trazado la historia escénica de la pieza en las tablas españolas del siglo XX, situando a Enrique Borrás y a Margarita Xirgu a la cabeza de las representaciones modernas de esta obra gracias a sus decenas de interpretaciones del clásico entre los años veinte y cuarenta. De hecho, *La vida es sueño* era título básico del repertorio de la pareja junto al drama villano *El alcalde de Zalamea*, y por ello Xirgu recuperó ambas comedias para su compañía en el exilio americano y empleó los versos de Calderón en las clases de interpretación que ofrecía en su escuela de teatro de Uruguay.

El éxito del tándem Borrás-Xirgu extendió el interés de la obra entre las compañías de la época, como la de Matilde Moreno y Ricardo Calvo, que incorporan en su repertorio *La vida es sueño* en el año 1919, con una adaptación de Carlos Moor y estreno en el Teatro Español de Madrid, o como la compañía de Pepe Romeu, que en 1938 la lleva a las tablas del Teatro Eslava. Tras la Guerra Civil, con Luis Escobar al frente del Teatro María Guerrero, la historia de Segismundo regresa al público con escenografía y figurines de Pere Pruna, música del maestro Rodrigo, y un Basilio interpretado por el propio Escobar. Estrenada en 1940, se repondrá con nuevos elencos en 1942 y 1943. José Tamayo también la escenificará en repetidas ocasiones: en 1944, en

---

<sup>138</sup> La edición de Rodríguez Cuadros (2008) presenta un estado de la cuestión y un listado bibliográfico comentado que recoge los trabajos más relevantes sobre esta comedia. El artículo de Alcalá Zamora y Queipo de Llano (2001) da cuenta de cuatro de las principales líneas hermenéuticas que ha seguido la crítica moderna ante esta obra calderoniana. Asimismo, resulta de inexcusable referencia el estudio de Ruiz Ramón en su *Calderón, nuestro contemporáneo* (2000).

<sup>139</sup> El volumen *Calderón en escena. Siglo XX* (2000), editado por José M<sup>a</sup> Díez Borque y Andrés Peláez, ofrece el mejor repaso posible a los montajes realizados de textos de Calderón, a nivel nacional e internacional, desde finales del siglo XIX hasta los últimos años del XX.

Granada, con supervisión de Luca de Tena y decorados de Torres Labrot y Emilio Burgos; durante la primera gira de su Compañía Lope de Vega, por todas las ciudades de España, entre 1946 y 1947; y ya durante su dirección del Teatro Español, en 1955, en versión de Nicolás González Ruiz y con la escenografía de Emilio Burgos y la música del maestro Rodrigo. Este último montaje contó con intérpretes como Francisco Rabal, Mary Carrillo, María Asunción Balaguer, Guillermo Marín o Antonio Ferrandis. El título fue montado nuevamente por Tamayo años después, en la temporada 1968/69, para los Festivales de España, y también fue repuesto para el teatro Bellas Artes en 1976.

El siguiente montaje memorable del drama calderoniano lo ofreció, en el año 1981 y desde un Teatro Español recién transferido al Ayuntamiento de Madrid, José Luis Gómez. Para su estreno como director de esta institución teatral madrileña, Gómez escogió *La vida es sueño*, un texto que protagonizó él mismo a partir de una dramaturgia firmada por José Sanchis Sinisterra. Los actores Ana Marzosa, Ángel Picazo, Luis Prendes, Francisco Merino, Ángel de Andrés y María del Mar Targarona representaron los papeles principales en este montaje con música compuesta por José Nieto y escenografía del pintor Eduardo Arroyo. Gómez propuso un espacio sintético y vacío, en contraposición con el barroquismo conceptual del texto y en línea con su deseo personal por alejarse de cualquier asomo formalista o connotación arqueológica en este montaje. De este modo, y según Andura Varela:

José Luis Gómez ofreció una opción absolutamente original y fundamentada, explotando las posibilidades que el texto ofrecía al lector actual. Alteró poco el texto, pero varió el concepto: para lo que en Calderón era una historia que discurría de la oscuridad de la ignorancia a la luz, para Gómez se convertía en un proceso de doma, en el que un hombre, Segismundo, acababa amaestrado. (2000: 145)

La crítica elogió esta imaginativa y original lectura del clásico barroco que, sin embargo, se vio lastrada en su vertiente interpretativa por las condiciones físicas del actor principal. El Segismundo de Gómez se acercaba a “un *Hamlet*, dudoso, en búsqueda del control de su propia fiereza, reflexionando sobre sí mismo y la condición humana”, en palabras de Peláez (2001: 25). Este efecto, junto a otros elementos fallidos —como el empleo de cánones de representación realista que chocaban con los convencionalismos de Calderón y con la arquitectura retórica de la obra—, provocó que la obra se resintiera. Con todo, fue un intento innovador y desprejuiciado de plantear sobre las tablas una pieza cargada de un peso canónico siempre difícil de manejar.

En el año 1992, *La vida es sueño* regresa a los escenarios de la mano de la compañía Zampanó, con dirección e interpretación de José Maya y Amaya Curieses y un texto dramático basado en la versión impresa en Zaragoza el año 1639. Para ello, la compañía contó con el asesoramiento literario del especialista Ruano de la Haza. Sin ser la primera ocasión en que se utilizaba dicha versión —probablemente, la primera redacción del drama<sup>140</sup>— la novedad del montaje de Zampanó radicaba en el uso exclusivo de los versos zaragozanos, obviando los pasajes más populares de la edición madrileña (como las décimas del monólogo de Segismundo al final de la segunda jornada: “Sueña el rey...”). En este sentido, se entiende la opinión de Peláez: “La versión se resentía de cierta dureza en la versificación y se añoraban los elementos líricos tan determinantes en la versión definitiva” (2001: 23). De rico vestuario inspirado en el Renacimiento italiano, pero sin apenas aparato escenográfico sobre un tablado que incluía dos bancadas de asientos para el público a ambos lados, este montaje cercano al ejercicio de investigación se inspiró en el modo de representación de los corrales de comedias barrocos para trasladar al público de finales del siglo XX la historia de Segismundo. Una historia que se quiso dotar de una estructura circular para remarcar lo eterno de la doble condición de oprimidos y opresores que siempre desempeñan los hombres: “La obra acaba con la repetición de los versos iniciales de Rosaura «Hipogrifo violento...», lo que sugiere cierta vuelta atrás, cierta fatalidad por la que, de alguna manera, parecen reproducirse las circunstancias azarosas de un poder totalitario” (Villán, 1993).

Cuatro años después del estreno de Zampanó, en 1996, la veterana compañía Teatro Corsario se atreve con el texto estrella de Calderón en su tercer asalto a la dramaturgia del autor barroco tras sus montajes de *El gran teatro del mundo* (1990) y *Amar después de la muerte* (1993). En línea con el estilo artístico de esta compañía, el espectáculo parte de una investigación sobre las posibilidades del lenguaje escénico moderno para transmitir al público el mensaje de una pieza clásica. El emblemático capitán de la nave corsaria, Fernando Urdiales, asume las funciones de adaptador, director de escena, diseñador del vestuario y escenógrafo del montaje, de manera que el conjunto destila una coherencia absoluta. Urdiales escogerá una opción de trabajo antinaturalista, basada en el expresionismo de las vanguardias de entreguerras, tanto para ambientar la

---

<sup>140</sup> Según hipótesis sustentada por el propio Ruano de la Haza. Véase su trabajo *La primera versión de La vida es sueño, de Calderón*, publicado en 1992, y su edición de la obra de Calderón para la editorial Castalia, en 1994.



historia como para construir a los personajes. Por un lado, el espacio escénico se inspira en los decorados del film de Robert Wiene *El gabinete del doctor Caligari*: ruptura de las líneas, distorsión de la perspectiva y uso de volúmenes irregulares en escala para crear los espacios. Una estética que se ve acentuada por el tipo de iluminación empleada, siempre buscando el contraste y el claroscuro. Por otro lado, en el plano interpretativo, los actores se alejan del realismo psicológico del drama burgués para situarse en el extremo contrario, cercanos al circo o el guiñol, prácticamente dentro de lo grotesco, apoyados en un maquillaje y un figurinismo que guarda esta pauta. En la puesta en escena de Corsario, resultado de un profundo proceso de reflexión teatral, el expresionismo alemán no solo funciona a nivel estético, también lo hace a nivel temático, pues gracias a sus trazas de existencialismo y subjetivismo, a su inclinación por lo inquietante y lo desequilibrado, a su recreación artística de la angustia y del dolor humanos, este “ismo” enlaza desde la modernidad con las connotaciones que el texto calderoniano posee para muchos lectores contemporáneos. En este sentido, la lectura de Corsario va desde lo formal hasta lo conceptual, en una dirección estudiada y rigurosa que logra ofrecer una visión alternativa del clásico de Calderón.

Posteriormente al estreno de Bieito con la CNTC en el año 2000, otras compañías han interpretado *La vida es sueño* en montajes de calidad. Entre ellas, destaca la Compañía Siglo de Oro de la Comunidad de Madrid. Dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente en 2008, la obra se ofreció en una versión de Pedro Manuel Vllora que eliminaba casi un tercio de los versos del original en un espectáculo de una hora y cuarenta y cinco minutos de duración. La escenografía de Rafael Garrigós era tan sencilla como majestuosa: en el escenario vacío tan solo destacaba la presencia de doce pilares giratorios pintados en dos colores, negro y blanco. Si el espacio, con aire entre grecolatino y futurista, brilló por su practicidad, el vestuario de Javier Artiñano buscó la ambigüedad y la atemporalidad en la fusión de diversos estilos. De hecho, los trajes más llamativos fueron para los figurantes, ataviados con uniformes que recordaban la estética en cuero negro de la popular película *Matrix* —donde, como en la pieza calderoniana, el juego entre el sueño, la realidad y la ficción envuelve a los personajes—. La propuesta de Pérez de la Fuente se caracterizó por su apuesta por el movimiento escénico, plasmada en arriesgadas coreografías a cargo de Chevi Muraday, como el impresionante inicio de la obra, con cuatro figurantes de torso desnudo haciendo las veces del hipogrifo violento, o el trabajo físico de Fernando Cayo, en su papel de Segismundo arrastrado por unas cadenas

invisibles o reptando como un animal en el monólogo final del segundo acto. La acción corporal conjugada con la perfecta dicción del verso por parte de Cayo fue, probablemente, la mejor baza de este reciente montaje de *La vida es sueño*.

Finalmente, y antes de pasar al análisis del trabajo de Bieito con la CNTC, se hace imprescindible observar el trabajo de la compañía pública con el mítico texto barroco en dos montajes, uno anterior y otro posterior al que ocupa este capítulo. En el año 1996, con Adolfo Marsillach ya despidiéndose de la Compañía en su última etapa, el director Ariel García Valdés es invitado para presentar su particular lectura del clásico calderoniano. Plásticamente, García Valdés apostó por la monumentalidad a través de unas arquitecturas creadas por Jean Pierre Vergier que, combinadas con la iluminación tenebrista de Juan Gómez Cornejo, empujaban al actor o lo escamoteaban a los ojos del público. La desasosegante atmósfera creada por el cañón de humo y el exceso de oscuridad entorpecía enormemente la visión de los espectadores, quienes con dificultad podían observar el eclecticismo de un vestuario que iba desde la estética dieciochesca de los criados al estilo bolchevique de los soldados rebeldes. El montaje no fue bien recibido por la crítica en general, debido a las razones hasta aquí expuestas y también por el fallido trabajo interpretativo del actor que daba vida a Segismundo, Pedro Mari Sánchez. Bajo la dirección de García Valdés, el protagonista se ofrecía como un ser blando, débil, con desagradables estridencias en la voz y una gestualidad plagada de tópicos declamatorios. Para ser la primera ocasión en que la CNTC abordaba *La vida es sueño*, la propuesta no resultó del todo acertada.

Después del montaje del año 2000, el texto regresa a las tablas públicas en el año 2012 como el primer montaje firmado por Helena Pimenta desde su nombramiento como directora de la CNTC. Constituyó su carta de presentación y no tardó en convertirse en un fenómeno mediático como rara vez se produce en el ámbito de la representación del teatro clásico. La causa se hallaba en el especial fichaje de la actriz Blanca Portillo, cuya popularidad televisiva sentó en las butacas a muchos espectadores que, seguidores de esta profesional en la pequeña pantalla, quisieron verla desempeñar un papel insólito en su trayectoria y aun en la de cualquier actriz: el de Segismundo. Con una aclamada versión de Juan Mayorga, el dramaturgo de moda actual, y una escenografía —de nuevo, como García Valdés— monumentalista y arquitectónica, Pimenta situó *La vida es sueño* en una especie de barroco medievalizado, tétrico, impregnado de feísmo: largas

pelucas grises o negras para los personajes masculinos —inevitable pensar en el imaginario de series de ficción de culto, como *Juego de tronos*, ubicada en una Edad Media fantástica—, vestuario en tonos ocre, marrones y oscuros, sin brillantez alguna, ningún elemento hermoso ni cautivador sobre el escenario a lo largo de las más de dos horas de representación.

La interpretación emotiva y humana de Portillo, que construyó su personaje desde la autenticidad sentimental huyendo del concepto del bruto tosco e insensible, es quizás el punto más loable de este montaje de Pimenta. Al mismo tiempo, la participación de la respetada Portillo se convirtió en un freno a las posibles críticas adversas a un montaje que, pese al aparato escenográfico y un elenco bien empastado en el recitado —un tanto gritón— del verso, no logró insuflar ritmo y fulgor a una de las historias más fascinantes del teatro barroco español. Si los grandes medios de comunicación se limitaron a agasajar el trabajo de Pimenta sin apenas mostrar matices discordantes, las voces de especialistas que se han podido oír en *petit comité* señalan, por unanimidad, un defecto capital en este montaje: haber convertido la que es considerada por muchos como la mejor obra del teatro clásico castellano en una obra, simplemente, aburrida.

### 3.6.3. Recepción: “arriesgada y polémica”

El montaje de *La vida es sueño* de Calixto Bieito puede calificarse con muchos adjetivos, pero el de “aburrido” es, tal vez, el que peor puede definirlo<sup>141</sup>. Los críticos españoles, cuyas expectativas en torno al montaje se vieron avivadas por los meses de gira internacional del espectáculo, no dudaron en posicionarse a favor o en contra del estreno nacional con rotundidad y mediante los argumentos más absolutos, confirmando que el director catalán genera a su alrededor seguidores de su estilo a la par que espectadores refractarios a sus maneras, y casi siempre sin término medio.

---

<sup>141</sup> Un reportaje periodístico recogía la opinión de Bieito sobre el texto de Calderón del siguiente modo: “Para Bieito, *La vida es sueño* no tiene nada de obra aburrida, un sanbenito que se le colgó en tiempos del franquismo. «Es una historia de aventuras y a los personajes les pasan muchísimas cosas desde la primera escena», explica. (...) «No aburrirá a nadie»” (Pérez de Olaguer, 2000a). En la campaña de difusión a los medios, el director se preocupó por recalcar que su espectáculo constituía el antídoto ideal contra el hastío y la pesadez.



Cartel promocional del montaje de *La vida es sueño* de Calixto Bieito (2000) para la CNTC.

Conocedor del controvertido perfil artístico del director asociado a la CNTC, Amorós se anticipaba, en sus declaraciones a la prensa, a las reacciones de especialistas y de público. Ignasi Aragay recoge en el diario catalán *Avui* sus palabras premonitorias: “Serà polèmic perquè Bieito no ha fet ni arqueologia ni academicisme ni intel·lectualisme ni erudició” (2000). El director de la Compañía presentaba a los medios este montaje desde las antípodas del culturalismo y en línea con el concepto de clásico cercano, entretenido y apasionante que pretendía difundir entre los estudiantes y el público joven de la institución.

La respuesta de los críticos no se hizo esperar. Gonzalo Pérez de Olaguer, desde las páginas de *El Periódico*, bautizó la propuesta de Bieito como “arriesgada y polémica”, “un grandísimo espectáculo” que, sin titubeos, consideró “rompedor de principio a fin” (2000b). Para Pep Martorell, periodista del diario *El Punt*, se trataba de “teatre en estat pur” (2000). De la misma opinión, Francisco Valcárcel de *El Diario Montañés*, sostenía que “este espectáculo significa una reconciliación con el tratamiento de los clásicos y un reencuentro con el Teatro escrito en mayúsculas” (2000). Pablo Ley, de *El País*, resaltaba la “energía salvaje” de la propuesta e iba más allá de las alabanzas para escribir:

Completamente rendido. Así se sale de *La vida es sueño*. Rendido y sin palabras. (...) Calixto Bieito da un salto cualitativo en su carrera que lo sitúa sin duda entre los mejores, los grandes. (...) Un montaje que será recordado como un hito, inicio de una etapa que parece a punto de empezar. (2000)

También Fernando Herrero, desde *El Norte de Castilla*, se sumaba a los elogios al valorar *La vida es sueño* del año 2000 como “uno de los mejores espectáculos de la CNTC”; y concluía su reseña de la siguiente manera: “Aunque sea discutido y discutible en la opción, apuesto por Calixto Bieito y su nueva forma de mirar y plasmar textos escénicos de gran categoría que suponen una necesaria alternativa al pensamiento correcto” (2000). La transgresión, la ruptura, la polémica y el riesgo, como señas de identidad de la poética dramática de Bieito, fueron elementos destacados por la crítica tras asistir a este espectáculo.

Asimismo, los críticos coincidieron en señalar el particular sello impuesto por Bieito sobre el mítico texto calderoniano al subirlo a las tablas, el sello de la energía escénica y la fuerza interpretativa. Olivares consideró que “*La vida es sueño* es en manos de Bieito la perfecta reconstrucción de esa violencia eterna y primitiva que permite que la vida sea vida (real o ilusoria), una energía pura que se transforma” (2000). También Valcárcel se mostró convencido de esta idea y definió la propuesta de Bieito como:

Una creación extraordinaria en la que desde el inicio se implanta una emoción tensa, desarrollándose a un ritmo frenético, trepidante, en donde se pierden detalles del verso, pero no importa, puesto que se gana sobradamente en fuerza arrebatada y pasional. Calixto Bieito se aleja de cualquier aproximación psicologista y presenta un Calderón salvaje, corpóreo, físico, animal... (2000)

En efecto, la velocidad en el recitado, como parte de la intensidad con que se presenta este montaje de *La vida es sueño*, provocó una cierta dificultad en la comprensión del texto entre el público. No obstante, la mayoría de los críticos prefieren que algunas palabras se pierdan o se desdibujen si eso equivale a gozar de un espectáculo explosivo, de una experiencia orgánica potente. Es interesante comprobar hasta qué punto se compenetró la crítica en la valoración de este aspecto del trabajo de Bieito con su elenco:

*La vida es sueño* está dicha con una rapidez enorme y, en la mayoría de los personajes, desde la violencia, la angustia vital, la histeria o el miedo, según los casos. (...) Bieito ha creado un espectáculo apasionado, de enorme teatralidad y de gran fuerza. Y con momentos llenos de emoción. Por el camino se queda algún que otro exceso y alguna voz poco matizada, pero emerge un montaje potente, imaginativo, recreado a un ritmo vertiginoso, tenso. (Pérez de Olaguer, 2000b)

El verso, bien entonado pero desacralizado, se dice vertiginosamente en las largas parrafadas, lo que aun conservando el sentido y la emoción, no permite en ocasiones la adecuada comprensión del texto. Pero la emoción penetra en todo momento en el público. (Rague, 2000)

Es posible que en esta catarata energética el verso salga atropellado, sucio y negado

de toda musicalidad, pero nunca antes se había percibido con tanta claridad lo que quería decir Calderón, expresado no sólo con la palabra, sino también con el gesto, el grito, el susurro, el contacto de los cuerpos... (Olivares, 2000)

Lo que hace Bieito es clavarle las espuelas a los versos, dejar que se desboquen los actores, hacer que sus palabras vivan en los actores, aunque a veces se escuchen a una velocidad encabritada que impide interpretarlas, sopesarlas. Es un torrente que se entiende visceralmente, sin pasar por la razón, un lanzazo directo a los sentidos. (Ley, 2000)

La salvaje visceralidad con que los versos son lanzados por los actores fue aplaudida por la mayor parte de los críticos teatrales, que vieron en esta apuesta por la acción física y la gestualidad de los intérpretes el triunfo del paradigma teatral contemporáneo sobre el modelo declamatorio característico del drama clásico hasta finales del siglo XX, un viaje más allá de la ortodoxia del recitado y del redundamiento retórico. Ese “verso dicho a torrentes, embarullado” supone que, “sobre la lógica filosófica de las palabras, los impulsos corporales sin freno” constituyen el auténtico motor de los personajes (Herrero, 2000). Carlos Gil felicita a Bieito por este hallazgo interpretativo para *La vida es sueño*:

Teatro condensado, vital, excelente, en que la pérdida de algunos versos por dicciones o ruidos superpuestos se sustituye por imágenes potentes, por interpretaciones al límite de lo físico, y que deja al final una sensación de gran teatro, de un gran texto tratado que llega a través unos actores que lo han metabolizado para explicarnos algo que nos concierne. (2000)

La entrega total de los actores a la causa del director fue, de hecho, fundamental en este trabajo de la CNTC. El caso de Segismundo, interpretado por los actores Andoni Gracia y Joaquín Notario<sup>142</sup> según las fases de la gira, es paradigmático. La crítica convino en que Bieito había arrastrado al protagonista hacia su extremo más furibundo, lo había convertido en un ser indignado, rugiente y desatado, lleno de rabia y de carnalidad. Un Segismundo totalmente terrenal, exento de metafísica y conceptos. Benach comentaba: “Si lo habitual es presenciar el conflicto de un Segismundo doliente que alguna vez se enfurece, en el caso que nos ocupa aparece un Segismundo enfurecido que alguna vez se lamenta” (2000). Incluso algún crítico se aventuró a relacionar el salvajismo del personaje con el estilo característico de *La Fura dels Baus* (Olivares, 2000). En general, todos los intérpretes del montaje realizaron una dura tarea actoral para conseguir la cadencia

---

<sup>142</sup> Para preparar este capítulo, el Centro de Documentación Teatral me facilitó la grabación del montaje de Bieito. Cabe señalar que en esta grabación el personaje de Segismundo estaba encarnado por el actor Joaquín Notario, y que tan solo ha sido posible ver en fotografías al actor Andoni Gracia en el papel del protagonista.

brutalmente veloz impuesta por la dirección y con el fin de desplegar la energía física que demandaba la propuesta. Sin embargo, el Clarín encarnado por Boris Ruiz fue quien mayores comentarios cosechó, asimilado según algunos a un “delicioso y excepcional clown” (Valcárcel, 2000; Rague, 2000). En este capítulo se comentarán sus peculiares rasgos, pero merece la pena quedarse con las palabras de Olivares: “Ruiz está que se sale, un extraordinario maestro de ceremonias, el loco-cuerdo, el bufón, el infelice, los ojos y la boca del director; el único mortal y el único muerto” (2000). Y también con la opinión contrapuesta de Alberto de la Hera: “La reconversión del gracioso Clarín en un torero andaluz desmadrado salta sin cesar del mal gusto al esperpento”. Una opinión que el mismo crítico, incapaz de adscribir el espectáculo a un género determinado, hace extensible a toda la propuesta:

A veces asistimos a un drama, a veces a una comedia, a veces a un sainete, a veces a un musical (...). Cuando el espectador alcanza a sobrecogerse, una gracieta cualquiera lo distrae; cuando el clima dramático es más cálido, una cancioncilla a destiempo lo destroza. He aquí una representación emocionante traicionada por sus propios atrevimientos. (2000)

Otros críticos se atrevieron a llegar más lejos a la hora de exponer públicamente su disgusto ante el trabajo de Bieito. Desirée Ortega, de *El Diario de Sevilla*, sostuvo categóricamente:

Si no le gustan los clásicos, no los monte. Que luego la razón se duerme y produce monstruos, como el perpetrado por Bieito con *La vida es sueño*, transformada en auténtica pesadilla. (2000)

Y Juan Antonio Vizcaíno, en las páginas de *La Razón*, denunciaba los excesos de una lectura “grosera, insolvente y bochornosa” de la obra canónica por excelencia del teatro barroco español. Sus palabras sirven como perfecto contrapunto a las opiniones maravilladas y entusiastas del sector “pro Bieito” de la crítica contemporánea:

Si el Museo del Prado organizara una jornada de puertas abiertas repartiendo “sprays” y rotuladores, para que todos pudieran pintar “grafittis” y bigotes sobre las obras de artistas como Goya o Velázquez, sería un escándalo y, por supuesto, la noticia saltaría a la prensa; pero, no sería por ello, jamás, un hecho artístico, sino una insensatez punible. ¿Por qué hay que aceptar que en teatro sí pueden suceder estas cosas? (...) Intentar rivalizar con los más banales y degradantes concursos televisivos desde un teatro público, es una tarea aberrante que no sólo ofende la inteligencia del público, sino que vulnera además la dignidad del hecho dramático. Este montaje representa tal atraso y negación del sentido que debe tener el teatro, que hubiera sido mucho mejor no haberlo producido, ni representado, y mucho mejor aún, no haberlo visto. (2000)

### 3.6.4. Análisis: un hipogrifo desbocado y nihilista

Podrían bastar tres momentos del espectáculo de Bieito para captar la esencia de su lectura de *La vida es sueño*. El primero: Segismundo recién llegado a la corte durante su primera salida de la torre, revolviéndose contra todo y contra todos, subiendo y bajando del alto trono sin sosiego, con una rabia en aumento a medida que va comprobando que la realidad no se amolda a sus deseos, golpeando y avasallando a quien le sale al paso, sacudiendo el gorro de Astolfo, fisgando en la entrepierna de Estrella, alzando del cuello al criado —un acierto escoger para este personaje, que acaba lanzado al vacío, a un enano—, arrojando contra el suelo a su padre o intentando violar sádicamente a Rosaura y estrangular a Clotaldo<sup>143</sup>. El segundo: Clarín saltando entre las butacas de la platea, apoyándose en los hombros y las piernas del público hasta alcanzar el pasillo central, donde ensaliva una carta y la pega, socarronamente, en la calva de un impactado espectador, provocando una carcajada general, una carta del mismo mazo que después usará para jugar con el príncipe, pegándole a su vez cartas en la frente y también en el trasero, donde es capaz de introducir un dedo para luego olisquearlo con gestos burlones. Y el tercero: un Basilio presa del desconcierto, del giro de los acontecimientos, corriendo desnudo por el escenario, cual gallina asustada, mirando el enorme espejo que se abalanza sobre su cabeza —ese cielo que le vaticinó el terrible futuro de su hijo—, tras saber que Segismundo ha sido liberado por el pueblo y se alza en armas contra él. Su desamparo, su debilidad, se plasma en su cuerpo viejo tiritando bajo un batín de seda mal anudado.

Si, tradicionalmente, los montajes de *La vida es sueño* han realzado, sobre todo, el carácter filosófico y discursivo del texto, en esta propuesta la reflexión queda supeditada a la acción. En declaraciones a la prensa, el director reconocía en su trabajo una “vuelta a los orígenes hedonistas, lúdicos e interactivos del teatro de Calderón y de todo el teatro de nuestro Siglo de Oro porque el actor del Barroco hablaba directamente con su público, le increpaba, lo emocionaba y lo hacía cómplice de su gran aventura sin necesidad de conocer el tan cacareado método de Stanislavski” (Guzmán, 2000). Ni actores intelectuales ni trabajo psicologista, recalca Bieito, pues “*La vida es sueño* parece escrita para un actor de cabaret, que con sus palabras intenta encantar y seducir a los espectadores” (Cuadrado, 2000).

---

<sup>143</sup> Véase el vídeo 7.1. del DVD que acompaña a esta tesis.



La opción interpretativa estaba clara, y el texto que iba servir de base al despliegue escénico de energía también, porque el artista catalán se encargó de realizar la adaptación textual de la obra conjugando el texto de la edición madrileña con las variantes de la edición de Zaragoza, donde “Calderón va más lejos, es más nihilista y a Segismundo se le presenta menos como un bandido romántico”, en palabras de Bieito<sup>144</sup> (2001: 98). Asimismo, el director catalán firmó, junto a Carles Pujol, el diseño escenográfico de la obra, convirtiéndose en un artista total que controla los aspectos fundamentales de la representación.

Bieito gustó de asegurar que su puesta en escena tenía una esencia muy española<sup>145</sup>. Y no pasó desapercibida la forma de coso taurino que adoptó para el espacio escénico en el que se desplazaban los personajes en su lucha agónica contra la sociedad y contra sí mismos. En el perfecto vacío escenográfico, el suelo del escenario dibujaba un ruedo repleto de grava de color gris oscuro que recuerda al círculo taurino y a su arena siempre cambiante durante el espectáculo de la violencia. No obstante, la simbología no se queda ahí: el círculo en el suelo tiene connotaciones rituales, su componente de grava remite a la tierra como origen y final del ser humano, y la frialdad y el vacío del espacio perfilan un mundo desierto, inhóspito, el páramo despojado en el que tratan de vivir todos los ciudadanos de Polonia. Si a este ambiente se le suma un enorme espejo enmarcado en moldura dorada de estilo barroco, que pesa mil kilos y se mueve sobre las cabezas de los personajes, se halla completa la simbólica concepción espacial de Bieito y Pujol. Hubo quien en ella vio una alegoría de contrarios compuesta por el cielo (el espejo, que todo lo observa y todo lo refleja, que proporciona el envés del mundo) y la tierra (la grava oscura

---

<sup>144</sup> Para las cuestiones textuales de la adaptación de Bieito, remito al estudio de Adillo en torno a las últimas versiones del clásico calderoniano para la escena, “La adaptación de un texto clásico para su puesta en escena hoy. El caso de *La vida es sueño*” (2014: 1-21). En este trabajo, Adillo expone sobre el trabajo del catalán: “Un análisis más detallado de su versión nos demuestra que, en efecto, el director toma prestados del Calderón más joven aquellos pasajes en que el contenido se aproxima más a su visión de la obra, como la discusión entre Clotaldo y el soldado rebelde, pero son aún más numerosos los casos en los que se decanta por el texto de Zaragoza atendiendo a razones de tipo práctico que tienen más que ver con su menor tendencia a la *amplificatio* o con una mayor cercanía a la verosimilitud del teatro contemporáneo en la elección entre el aparte y el monólogo. En la mayoría de las ocasiones opta por una u otra edición en función de su sencillez para el espectador actual, favoreciendo siempre aquella versión que ofrezca la *lectio faciliior*. La modernización del lenguaje se opera casi siempre por esta vía, tanto en el plano fonético, como en el morfológico, el léxico y el sintáctico”.

<sup>145</sup> En una entrevista, declaraba: “Mi mirada sobre *La vida es sueño* es ante todo muy española, y éste ha sido uno de los factores que más se ha valorado fuera (...). Creo que este texto tienen en sus cimientos esa forma de ser español tan fuera del tiempo, capaz de resumir a la vez el anarquismo y el fascismo, por ejemplo” (Bieito, 2001: 98). Y defendía que “los españoles tenemos más de Segismundo que del Quijote” (2001: 100).

que pisan ruidosamente los personajes en sus afanes terrenales). El espejo funciona a nivel metafórico a lo largo de la función, modificando su significado en cada escena, con cada una de sus posiciones: durante la primera entrada de Astolfo y Estrella, se sitúa recto para reflejar la escena palaciega y constituye una pieza del mobiliario de lujo típico del ambiente nobiliario al que todavía no ha tenido acceso Segismundo, escondido en su torre carente de adornos bellos; cuando el príncipe penetra en el salón Real, el espejo se tuerce, pues comienza una etapa de desequilibrios e inseguridades para el protagonista; durante la etapa de guerra civil en Polonia, el espejo baja hasta prácticamente rozar el suelo del escenario para mostrar el peligro que acecha al desnortado Basilio; finalmente, tras la victoria de Segismundo, el espejo se enfrenta al público y le ofrece su propia imagen como materia de reflexión.

El espectador se vuelve un elemento más de la fábula porque, en definitiva y como le muestra el espejo, su vida también es un sueño, también es una ficción. Todo el público es Polonia, como se hace evidente en el primer acto durante el discurso del rey Basilio a su corte —interpretado frente a una platea iluminada—, pero también todo el público es Segismundo, y el espejo juega con esa identificación. El efecto visual que crea este elemento otorga un papel activo al espectador de la obra, lo interpela. Además, la iluminación apuntala este efecto mediante el encendido ocasional de las luces de platea en varias escenas, como la del parlamento final de Segismundo ante la corte de Polonia, donde la luz que irrumpe en el patio de butacas genera un distanciamiento a la manera brechtiana que busca despertar la consciencia del espectador, acomodado en la tradicional oscuridad, y hacerle reflexionar sobre cuál sería su postura ante los insólitos acontecimientos que acaba de presenciar.



El espejo en desequilibrio durante la primera salida de Segismundo. En primer plano, Basilio, desolado ante la conducta déspota de su vástago, sujeta un tardío regalo infantil en su regazo.

La imagen corresponde al montaje internacional del drama representado fuera de España.

En definitiva, la potencia del enorme y polisémico elemento escenográfico que constituye el espejo, no hace necesario más *atrezzo* en escena. Tan solo algunos pesados y gruesos eslabones de la cadena de Segismundo y un trono de factura tosca, sin adornos, resultan suficientes para crear un espacio dramático que busca la universalidad del relato y la de sus protagonistas. En esta misma línea de universalidad están concebidos los figurines de Mercè Paloma, que buscan referentes generales y huyen de historicismos o de elementos marcadamente epocales para adentrarse en el concepto de arquetipos, aunque, eso sí, de corte contemporáneo. Por un lado, el vestuario de la nobleza viene definido por la elegancia del frac de Basilio o del traje de noche de Estrella, de seda azul, espalda descubierta y acompañado con unas sandalias doradas de tacón que, en los desplazamientos de la actriz, se avienen mal con las irregularidades y la inestabilidad de la grava (lo terrenal pone en evidencia las taras de los elementos artificiales creados por los humanos). Las intrigas políticas y personales de las altas esferas, motivo de preocupación del ser humano del Barroco y de la actualidad, se plasman en esta estética de los trajes de gala característicos de las clases poderosas. Mientras, la opresión y la violencia, de nuevo cuestiones universales, se proyectan sobre los uniformes militares que lucen Clotaldo o Astolfo, de líneas inspiradas en las dictaduras europeas del siglo XX. Bieito reconoce que, en su concepción plástica del espectáculo, tuvo presente la época de negación de las libertades que comportó el franquismo:

Mientras imaginaba el montaje me golpeaban imágenes relacionadas con el franquismo: la película *Raza*, el día en que murió Carrero Blanco o cuando Arias Navarro salió en televisión con la lagrimita colgando. Eso es lo más cercano al autoritarismo y la represión que yo he vivido, y he querido aprovecharlo para componer este cuento tenebroso con una magia oscura y castellana. (Bieito, 2001: 99).

Rosaura y Clarín fueron repensados en su figurinismo sin perder de vista la teatralidad de las comedias áureas. Se enfatizó la caracterización de Rosaura como mujer vestida de hombre mediante un bigote postizo, amplios pantalones y una larga gabardina de cuero negro. Y, en el caso de Clarín, se buscó que su atuendo resultara hilarante para el espectador de hoy, pues la comicidad del vestuario ya jugaba un papel fundamental en la figura del gracioso durante las representaciones áureas. Ahora, Clarín aparece pertrechado a la manera de un torero festivo y pobretón, un torero-payaso con un ajado traje de luces, montera y nariz roja de clown si se terciara.

Estética torera por un lado y, por otro, música flamenca en directo a cargo de un cantaor, José Miguel Cerro, y un percusionista con su caja, Juan Flores. Toros y flamenco, dos elementos que se han querido vincular a la proyección internacional del montaje, como guiños de complicidad a un público extranjero poco ducho en la cultura española, pues ambos representan los dos tópicos españoles más populares en gran parte del mundo. No obstante, pese a apelar a clichés manidos, ambas referencias se encuentran ensambladas de manera muy coherente dentro del espectáculo.

Si Clarín es el único personaje de la obra que acaba viéndoselas con la muerte, su vestuario de torero harapiento adquiere connotaciones trágicas desde el primer instante. Y si *La vida es sueño* es una obra que plantea interrogantes sobre el significado de la existencia y sobre el papel que cada uno desempeña en ella, el flamenco, con su hondura y su desgarró, resulta ideal para mostrar la desesperación, la angustia o el sinsentido humanos. Así lo percibió Bieito: “Cuando me tuve que releer todo el texto de Calderón y leí lo de «Ay mísero de mí, ay infelice...», sentí que lo que más me llegó al estómago fue el flamenco para expresar el dolor” (Cuadrado, 2000). Por eso los *quejíos* se superponen a los lamentos de Segismundo al comienzo de la función. Pero no solo ahí es brillante la intervención musical. La voz de Cerro y los golpes de Flores acompañan las principales escenas de la obra acoplándose con auténtica versatilidad a los diferentes ambientes y creando un marco sonoro de gran simplicidad al tiempo que de firme eficacia comunicativa.

Con todo, el trabajo actoral, como ya se había avanzado en el epígrafe anterior, es la base de la propuesta de Bieito. El tono interpretativo general, directo y basado en la visceralidad, impide que los espectadores desconecten ni un solo segundo de lo que está sucediendo en escena, pese a que en muchas ocasiones las palabras lleguen atropelladas y confusas al patio de butacas, como también se ha comentado. Sobre todo, resulta fascinante la figura de un Segismundo a medio camino entre el hombre y la bestia. Si, durante los instantes en que deja entrever su pureza e inocencia, mueve a la conmiseración, en los picos de máxima furia adquiere un estatus de bruto terrorífico. Pedraza lo definió acertadamente:

Segismundo se presenta como un energúmeno (pura energía represada que estalla). (...) Su cabeza rapada, la pesada cadena que arrastra y hace girar peligrosamente, el torso desnudo y sudoroso son una eficacísima transliteración al moderno alfabeto escénico del traje de pieles con que Calderón concibió a su protagonista. (2001: 32-33)

En declaraciones a la prensa, Bieito aseguraba: “Lo que hice desde que empecé en 1997 a trabajar con el texto es dinamitar todo lo que pensaba que era añadido de teatro decimonónico, de teatro naturalista y de método” (Caruana, 2000). Así, el director presenta un Segismundo salvaje que grita su dolor y no duda en pagarlo con sus semejantes, porque “esa es la reacción que tendría alguien que ha estado encerrado durante veinte años y que cuando le liberan, le drogan a base de opio y de estimulantes. Esto último no me lo he inventado, está en el texto”. Del ser interrogativo y angustiado que ha marcado la tradición, ese paradigma del hombre enfrentado a las dudas de la existencia, al individuo de entrañas revueltas cuya desazón íntima se concreta en violencia física y se intenta expulsar mediante una actividad frenética.



El espejo roza el suelo hacia el final del acto III. Estrella (Àngels Bassas) reclama a un catatónico Basilio (Carlos Álvarez Novoa) que ponga fin a la cruenta guerra que se desarrolla en su reino: “Si tu presencia, gran señor, no trata / de enfrenar el tumulto sucedido...” (vv. 2460-2461).

En el caso de la interpretación de Joaquín Notario, se trata probablemente del papel con mayor énfasis en el movimiento corporal de todos los que el actor ha asumido durante su trayectoria en la Compañía. Frente a los papeles de galán cómico —como el mercader Lucindo en el analizado montaje de *El anzuelo de Fenisa* de Miró—, de oscuro antagonista —su personaje de comendador en el *Peribáñez* de Alonso de Santos, que ocupa el siguiente capítulo—, o de villano honrado —con su Pedro Crespo para *El alcalde de Zalamea* de Eduardo Vasco—, en este montaje de Bieito se descubre a un Notario con una plasticidad física que le permite arrastrarse por el suelo, subir de un salto al trono, llevar en volandas a Rosaura o meterse desvergonzadamente debajo de las faldas de Estrella, sin apenas mostrarse erguido. Un trabajo físico encomiable que se complementó

con una transformación externa para representar el cuerpo de un vigoroso joven veinteañero en un actor de cuarenta y dos años.

Junto a un habitual de la CNTC, como Notario, emerge un actor insólito para el teatro clásico español dando vida a Basilio, Carlos Álvarez Novoa. Aunque con una larga trayectoria profesional dedicada por entero al teatro y al cine, el actor solo alcanzó la fama con cincuenta y nueve años, y gracias al Goya al mejor actor revelación de 1999 por la película *Solas*. La repercusión mediática del film de Benito Zambrano colocó a Novoa, durante el cambio de milenio, en el punto de mira mediático. Pero es su calidad actoral lo que logra convertirlo en uno de los Basilio más complejos y profundos de la época contemporánea. Con una interpretación llena de matices, muestra al espectador un personaje jánico capaz de multitud de perfiles: presuntuoso, perplejo, autoritario, melancólico, vanidoso, tierno, asustadizo, demente... Hasta llegar “al abatimiento final, metaforizado en un desnudo patético y triste signo del desamparo” (Pedraza, 2001: 33). Pérez-Rasilla destacó los diferentes planos de significado que el actor Álvarez Novoa supo proyectar sobre el personaje de Basilio:

La edad del actor, subrayada por un venerable aspecto físico, perfilado por su larga barba blanca, pero también su estatura elevada y su voz firme, sugerían asociaciones con conceptos como la paternidad, la sabiduría o la divinidad, y con la imagen del rey paternal, anciano, entrañable, sabio o acaso un tanto extravagante o chiflado. Un rey de cuento, bondadoso, comprensivo y entrañable, pero también enigmático y poseedor de raros poderes. O un Dios propio de ilustración bíblica, aparentemente accesible y familiar, pero también temible y riguroso (Pérez-Rasilla 2006: 390).

Nuria Gallardo (Rosaura), Àngels Bassas (Estrella), Roger Coma (Astolfo) y Miquel Gelabert (Clotaldo), conforman un conjunto equilibrado que trabaja en pos de un resultado interpretativo de calidad homogénea. Gallardo destaca por el impulso trágico que imprime al personaje de Rosaura, siempre difícil en su apertura de la obra y que, sin embargo, ella logra representar con autenticidad y emoción. Bassas potencia el refinado cinismo de Estrella, que se perfila como la ambición personificada, con la elegancia galante y la arrogancia de las clases poderosas que se saben siempre vencedoras. Las dos damas llamaron la atención de la crítica por su fuerza escénica. Sin embargo, si el público sale del teatro con un personaje en la retina y en la mente, ese es el Clarín de Boris Ruiz.

Provocador, desvergonzado, audaz, corrosivo, próximo al artista de cabaret en su despliegue de recursos teatrales, este Clarín al gusto de Bieito se instituye en surtidor escénico de frescura y diversión. De hecho, Ruiz centró las principales polémicas debido al

halo de irreverencia que despedía su actuación. Chocaba con la convención del gracioso barroco su recitado a ritmo de rap o de rumba, su invasión jocosa de la zona del público (palco o platea), sus imitaciones de la guardia civil, un perro o los acentos argentino y andaluz, su canto del popular tema “Doce cascabeles lleva mi caballo...” sentado sobre el soldado rebelde o su inclinación a lo escatológico (orina en escena, tiene flatulencias, se hurga las narices, se toca los genitales...). Para algunos, sus acciones o actitudes trivializan en exceso el texto calderoniano. Pero la verdadera cuestión es que este Clarín cumple de pleno su cometido cómico en una obra llena de tensión y violencia, convirtiéndose en cómplice del espectador ante los acontecimientos y en el único elemento descongestionador o relativizador del drama. En este sentido, su absurda muerte se torna más triste e inexplicable.



Segismundo decide tomar en matrimonio a Estrella.  
Final de la función con todos los personajes principales en escena.

La función se cierra con los versos del texto de Zaragoza, en los que el desencanto vital y el nihilismo apreciados por Bieito son patentes. Con la sala completamente iluminada, Segismundo imparte con dureza su justicia y establece las pautas del nuevo orden que se inaugura tras su triunfo. Al soldado sublevado contra su rey, Segismundo le cuelga su antigua cadena y lo lanza con violencia a la torre; y al padre, tras perdonarle la vida, se niega a darle un abrazo de fraternidad que selle la paz. Hay respeto por la vida del viejo, pero no cariño hacia su figura porque Segismundo no olvida sus años privado de libertad. Finalmente, el príncipe admite a Estrella como esposa y ella reacciona mostrando un completo deslumbramiento ante su nuevo estatus, ante la consecución de un poder ansiado durante años. Sin embargo, no se vislumbra ninguna muestra de afecto al futuro



marido. No hay posibilidad de amor para Segismundo. En sus acciones hay justicia, pero no humanidad. Por eso el final feliz de la función tiene un lado oscuro. De él se desprende una insoslayable visión pesimista sobre el género humano<sup>146</sup>. Una visión que Bieito considera muy conectada con la realidad contemporánea de los espectadores:

En una época tan indiferente como la nuestra, en la que nada parece cierto y todo está permitido, en la que todo puede ser verdad o mentira, Segismundo es el reflejo del hombre moderno, escéptico y crédulo al mismo tiempo; un hombre que ejerce su libertad autolimitándose, porque todavía duda, y esta duda la vive como una angustia vital sin respuesta. (Guzmán, 2000)

### 3.6.5. Conclusión: Segismundo, nuestro contemporáneo

El director Guillermo Heras, en aquel 1982 en que España intentaba recuperar a los clásicos para los ciudadanos de la nueva etapa democrática, lanzó una pertinente reflexión desde las Jornadas de Almagro que parece recogida y contestada por Bieito casi veinte años después:

¿Qué queda pues de contemporáneo en el teatro de los clásicos? Pues, aunque parezca un contrasentido, su teatralidad. (...) No es contemporánea la escritura, ni la corte, ni la moral, ni siquiera los “valores universales” de los personajes, sino que lo contemporáneo por analogía son los conflictos, las pulsiones, las pasiones... (1983: 66)

Los conflictos, las pulsiones, las pasiones. Precisamente aquello que Bieito ha potenciado en su montaje de *La vida es sueño* desde el trabajo orgánico de los actores, desde la plástica contundente y rotunda de la escenografía, desde una música que nace de las entrañas, desde un verso hecho carne, impulso primario, grito natural, desde la creación de imágenes llenas de riesgo, provocación e irreverencia, desde un lenguaje escénico profundamente actual, desde una inquietante apelación al auditorio para formar parte del drama. Bieito logra presentar así una lectura personal e innovadora de este texto clásico, una lectura que se quiere polémica, pero que en ningún momento se muestra irrespetuosa con la esencia del texto.

---

<sup>146</sup> En este sentido, el final impuesto por Pimenta en su montaje de 2012, y firmado por Mayorga en su adaptación del texto, resta complejidad y aristas al personaje de Segismundo al circunscribirlo dentro del marco de la ética contemporánea. Sostiene Rodríguez Cuadros: “Segismundo, para ser príncipe, tendrá que afirmar la autoridad y el poder de manera distinta que su padre. Castiga al soldado rebelde y traza la raya entre la rebelión justa y la injusta” (2008: 57). Sin embargo, en la propuesta de Pimenta, el joven heredero del trono no castiga al militar que le liberó de la torre. Con este gesto, se busca subrayar el carácter ejemplar del aprendizaje moral de Segismundo y desactivar el final pesimista de la obra. El mensaje de *La vida es sueño*, entonces, se vuelve optimista: hasta el ser más cruelmente atormentado y animalizado puede superarse y convertirse en un ciudadano ideal.



En su primer acercamiento a Calderón<sup>147</sup>, Bieito lo trata con la proximidad de un contemporáneo, lo libera de tópicos y hace *tabula rasa* para ofrecerlo a la luz de la modernidad teatral. Sin perder de vista la reflexión moral del drama, esta versión minimiza el carácter filosófico y discursivo del texto en pos de una lectura humana, laica y pasional de la historia de Segismundo. Así, la heterodoxia del director —tan señalada por la crítica de cualquier signo— se plasma en su atrevimiento para situar la ira y la rabia del príncipe en el centro del relato, sin temor a la preeminencia de otras lecturas tradicionales del canon. Pero, sobre todo, esta puesta en escena resulta un éxito gracias su concepción de *La vida es sueño* como una historia trepidante, llena de acción, de aventuras, de emociones fuertes. No extraña que Bieito busque más inmersión del público en el espectáculo que su reflexión, la cual debe llegar *a posteriori*, como consecuencia lógica de la experiencia teatral. De hecho, el director narra los avatares de los personajes “a ritmo de *thriller*, porque no es verdad eso que algunos mantienen de que no pasa nada en esta obra. Al contrario, pasan muchas cosas. Si Calderón hubiera sido norteamericano, en Estados Unidos hubieran sacado oro de este texto” (2001: 98).

Es imposible no reconocer en este trabajo de Bieito para la CNTC la meticulosidad en el tratamiento de su propuesta, una fascinante coherencia en el eclecticismo estético del espectáculo y la suficiente energía humana para dejar al espectador clavado y sin aliento en la butaca. La finalidad de semejante propuesta incorpora el “sello Bieito” y ya ha sido subrayada: se trata de que nadie pueda calificar de aburrido a Calderón. Y, por extensión, a una de las cumbres teatrales del Siglo de Oro español.

---

<sup>147</sup> Doce años después de *La vida es sueño*, Bieito regresó a la dramaturgia calderoniana para montar el auto sacramental *El gran teatro del mundo* (2012), con música de Carles Santos y sonado estreno en la ciudad alemana de Friburgo. Los dos montajes calderonianos firmados por Bieito guardan similitudes: ambos se estrenaron fuera de España para luego presentarse en Cataluña (en el caso del auto, en el Festival Grec de Barcelona) y ambos adoptaron una estética rupturista e impactante concebida desde la contemporaneidad. El montaje de la pieza religiosa estaba presidido por un tremendo órgano invertido que cubría todo el escenario, donde se contorsionaban cuerpos semidesnudos bañados por una iluminación de claroscuro barroco. “Es un espectáculo muy personal en el que trato lo que me inquieta. Es un texto que está vigente, Calderón mirado con ojos de nuestros días”, declaraba Bieito a la prensa (Pérez Martín, 2012). Aunque el director fue más lejos en la cuestión lingüística en este segundo montaje calderoniano: *El gran teatro del mundo* combinaba dos lenguas, alemán (para los personajes mortales) y castellano (lengua en la que se expresaban los personajes inmortales, como el Mundo o el Autor).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADILLO, Sergio, “La adaptación de un texto clásico para su puesta en escena hoy. El caso de *La vida es sueño*”, en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, M. Bastianes, E. Fernández y P. Mascarell (eds.), Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 1-21.
- ALCALÁ ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, José, “La cuarta interpretación de *La vida es sueño*”, *Cuadernos de Teatro Clásico. Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2000*, nº 15, J. M. Díez Borque (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2001, pp. 77-88.
- AMORÓS, Andrés, “Aquel autobús”, en *20 años de la CNTC (1986-2006)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 217-218.
- ANDURA VARELA, Fernanda, “Calderón en la escena española. 1900-2000”, en *Calderón en escena: Siglo XX*, J. M. Díez Borque y A. Peláez (eds.), Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000, pp. 123-156.
- ANTÓN, Jacinto, “La Compañía Nacional de Teatro Clásico encarga montajes a Font, Bieito y Belbel”, *El País*, 14/01/2000.
- ARAGAY, Ignasi, “Calixt Bieito fa un «La vida es sueño» interactiu i contemporani”, *Avui*, 22/03/2000.
- ARTAUD, Antonin, “El teatro de la crueldad. Primer manifiesto (1932)”, en *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, J. A. Sánchez (ed.), Madrid, Akal, 1999, pp. 199-208.
- BENACH, Joan-Anton, “Bieito y el príncipe enfurecido”, *La Vanguardia*, 29/03/2000.
- BIEITO, Calixto, “Conversaciones con el Director de *La vida es sueño*”, *Cuadernos de Teatro Clásico. Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2000*, nº 15, J. M. Díez Borque (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2001, pp. 97-100.
- CARUANA, Pablo, “Bieito: «Quiero que Segismundo tenga todo el horror del siglo XX en sus ojos»”, *La Razón*, 07/10/2000.
- CUADRADO, Núria, “La mirada en el espejo de *La vida es sueño*”, *El Mundo*, 22/03/2000.
- DELGADO, Lau (dir.), *Imprescindibles. Calixto Bieito*, RTVE, 2013, consultable en: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-calixto-bieito/1733027>>
- DÍEZ BORQUE, José María y PELÁEZ Andrés (eds.), *Calderón en escena: Siglo XX*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000.
- GIL, Carlos, “El pulso del destino”, *Diario Gara*, 14/07/2000.
- GUZMÁN, Almudena, “El beneficio de la duda”, *ABC*, 06/10/2000.

- HERA, Alberto de la, "Un Calderón soberbio y contradictorio", *Guía del Ocio*, 20/10/2000.
- HERAS, Guillermo, "Analogía y sintonía: consideraciones dramatúrgicas del trabajo con los clásicos", en *El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo. V Jornadas de teatro clásico Español, Almagro, 1982*, J. A. Hormigón (ed.), Madrid, Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, 1983, pp. 61-79.
- HERRERO, Fernando, "Polémico montaje", *El Norte de Castilla*, 22/10/2000.
- LEY, Pablo, "Formidable", *El País*, 29/03/2000.
- MARTORELL, Pep, "Teatre en estat pur", *El Punt*, 09/04/2000.
- OLIVARES, Juan Carlos, "¿Aún sueña el príncipe?", *ABC*, 26/10/1996.
- OLIVARES, Juan Carlos, "Bieito, un nuevo vigor dramático", *ABC*, 22/03/2000.
- ORTEGA, Desirée, "Malos sueños antes de las Navidades", *Diario de Sevilla*, 16/11/2000.
- PEDRAZA, Felipe, "Tres espectáculos calderonianos en la CNTC", *Cuadernos de Teatro Clásico. Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2000*, nº 15, J. M. Díez Borque (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2001, pp. 27-52.
- PELÁEZ, Andrés, "El alcalde de Zalamea, La vida es sueño y La dama duende en los escenarios españoles en el siglo XX", *Cuadernos de Teatro Clásico. Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2000*, nº 15, J. M. Díez Borque (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2001, pp. 15-26.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, "Bieito recrea en el Teatre Romea un cuento tenebroso", *El Periódico*, 19/03/2000a.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, "Un espectáculo rompedor", *El Periódico*, 29/03/2000b.
- PÉREZ MARTÍN, Miguel, "Auto sacramental al desnudo", *El País*, 3/8/2012.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, "El rey basilio y la Compañía Nacional de Teatro Clásico: dos escenificaciones de *La vida es sueño*", en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, L. García Lorenzo (ed.), Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 379-399.
- RAGUE, María José, "Calderón, nuestro contemporáneo", *El Mundo*, 29/03/2000.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.), *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, Madrid, Espasa-Calpe, 2008.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La primera versión de La vida es sueño de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992.
- RUANO DE LA HAZA, José María (ed.), *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, Madrid, Castalia, 1994.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Calderón, nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia, 2000.
- VALCÁRCEL, Francisco, "Calderón, hoy", *El Diario Montañés*, 25/09/2000.

VILLÁN, Javier, “Calderón insólito” en *El Mundo*, 21/11/1993.

VIZCAÍNO, Juan Antonio, “Los rotuladores del Prado”, *La Razón*, 08/10/2000.

*Arracona-me-la!  
Tira-me-la al racó!  
Si és casada, que siga;  
si és fadrina, millor.*

Jota de Benigànim

Basta que el comendador  
a mi mujer solicita;  
basta que el honor me quita,  
debiéndome dar honor.  
Soy vasallo, es mi señor,  
vivo en su amparo y defensa;  
si en quitarme el honor piensa,  
quitaréle yo la vida.

*Peribáñez y el comendador  
de Ocaña* (vv. 1746-53)

### 3.7. El lirismo popular de un cuento escénico: *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (2002) de José Luis Alonso de Santos

#### 3.7.1. Contexto y antecedentes: el drama rural en la escena moderna

En nuestra entrevista con José Luis Alonso de Santos, el dramaturgo sostiene que “el teatro rural da un poco de miedo a los directores porque parece como antiguo, como de pueblo” y que, por esa razón, el proyecto de montar el drama villano *Peribáñez y el comendador de Ocaña* había sido postergado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico hasta el año 2002, cuando él mismo decidió llevarlo a cabo dentro de un ciclo dedicado a Lope de Vega<sup>148</sup>. De hecho, hacía sesenta años que los teatros oficiales no ofrecían esta comedia de comendadores al público español. Si su temática, con el enfrentamiento de dos estamentos prototípicos de la sociedad barroca, el campesinado y la nobleza, si su atmósfera rural de trabajos agrícolas, cánticos tradicionales y religiosidad popular

---

<sup>148</sup> Deben señalarse dos excepciones fundamentales a esta “norma” sobre el escaso atractivo que genera el drama rural entre los directores contemporáneos (al infrecuente *Peribáñez* se añaden obras tan poco representadas como *El villano en su rincón* o *El mejor alcalde, el rey*): *Fuente Ovejuna* y, sobre todo, *El alcalde de Zalamea* son dos dramas de la honra villana que se han prodigado por los escenarios del siglo XX sin prejuicios a causa de su ambientación rústica.

dificultan la conexión de *Peribáñez* con la sensibilidad del espectador moderno, todavía se añaden un par de dificultades más para el director de escena actual: las frecuentes y diversas mutaciones espaciales que exige la trama y el extenso *dramatis personae* —veintinueve personajes masculinos, cuatro femeninos y músicos—, dos características que imprimen a la pieza un aire cinematográfico y coral de compleja transposición escénica.

No obstante, era materia obligatoria de la CNTC abordar esta obra básica del canon lopesco que ha contado con decenas de ediciones modernas y ha sido lectura obligatoria en la enseñanza media. Quizá por ello figura en el imaginario colectivo sobre el teatro clásico español, pero su escasa repercusión sobre las tablas confirma un caso insólito de la dramaturgia áurea en la modernidad: lectura canónica y vacío escénico. En comparación con *El caballero de Olmedo* o *Fuente Ovejuna*, con sus dieciocho y diecisiete representaciones respectivamente entre 1939 y 1989<sup>149</sup>, las cinco representaciones de *Peribáñez* en el mismo periodo vienen a reforzar la necesidad de reivindicar esta obra lopesca desde el teatro público, el que dispone de mayores medios para abordar este reto<sup>150</sup>.

Pedraza (2002 y 2003) ha rastreado la presencia de *Peribáñez* en los escenarios del pasado siglo, no sin antes constatar la inexistencia de noticias de representación desde su escritura en el siglo XVII hasta el primer tercio del siglo XX, pasando por un Romanticismo que ignora la pieza en su vertiente espectacular aunque la edita y comenta<sup>151</sup>. Después de trescientos años de silencio escénico, la primera referencia documental sobre una representación de la comedia, probablemente parcial, figura en el programa de la velada inaugural del teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid, celebrada en 1926. Al cabo de un año se estrenó en el teatro de la Zarzuela *La villana*, con música de Amadeo Vives sobre el libreto que Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw compusieron a partir del original de Lope. Durante la conmemoración del tercer

---

<sup>149</sup> Son datos que extraigo de mi estudio del canon escénico de Lope y Calderón en el siglo XX (Mascarell, 2013).

<sup>150</sup> En este sentido, Díez Borque apunta: “*Peribáñez* es una obra con tan elevado número de personajes —algunos de ellos con una mera aparición ocasional— que pareciera pensada contra la «economía escénica», planteando problemas de reparto, dirección, infraestructura. Creo que ello ha podido influir en que no haya tenido la merecida presencia en los escenarios de nuestros días” (2003: 85).

<sup>151</sup> “*Peribáñez* no se edita hasta 1857, en el tomo III de las *Comedias escogidas* de Lope, preparado por Juan Eugenio Hartzenbusch. Hasta ese momento, para leerla había que recurrir a la *Cuarta parte* de 1614. (...) La publicación en la BAE, varias veces reimpresa, y la nueva edición con idéntico texto pero con un interesante prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo no provocaron su inmediata puesta en escena. No hay rastro de representación alguna en las carteleras del siglo XIX” (Pedraza, 2003: 31).

centenario de la muerte del Fénix, en 1935, Lorca dirige con el Club Teatral Anfistora un *Peribáñez* que se estrena en el teatro Capitol y destaca por su investigación antropológica del vestuario, las danzas y los cantos de los campesinos de La Alberca para su incorporación a escena.

Tras la Guerra Civil, Cayetano Luca de Tena, en sus inicios como director del Teatro Español, la escenifica en 1942<sup>152</sup>. Será la primera vez que un teatro nacional la interprete, y la última hasta 2002. Durante esos sesenta años, José Tamayo la monta con la Compañía “Lope de Vega” en 1948 y la retoma algunos años después. Aitor Goiricelaya estrena un montaje de esta pieza en el Teatro Gran Kursaal de San Sebastián el año 1962. José Osuna dirige un *Peribáñez* con la Compañía Dramática Española y lo gira en los Festivales de España de 1976.

Ya en 1993, la compañía Zampanó ofrece la historia del villano y el comendador en una única representación durante las X Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería. Y en 1998, la Compañía del Teatro Gayarre de Pamplona la sube a un escenario navarro. Por último, cabe mencionar los dos montajes de Televisión Española realizados en torno a los años setenta: el de Ricardo Lucía para el programa *Teatro de siempre* en 1967 y el de José Antonio Páramo para el programa *Estudio 1* en 1970. La televisión, como medio de comunicación de masas, ayudó a difundir este clásico entre la población española y, en el caso del trabajo de Páramo, en una versión de notable calidad<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> La crítica del momento recibió así este montaje del clásico lopesco dirigido por quien iba a convertirse en uno de los directores capitales de los teatros nacionales: “Sólo nos cabe hacer un encendido elogio del adaptador, Sr. González Ruiz, y del realizador y director, Cayetano Luca de Tena, que tan gran empaque sabe dar a estos empeños educadores (sic) tan erizados de dificultades. Magnífica la postura escénica como los decorados y la diafanidad del ambiente que respiramos en estas obras clásicas. La interpretación, en general, muy buena. Elvira Noriega dio al personaje de Casilda brío, entonación, justeza y calor humanos (...). Armando Calvo, en el *Peribáñez* labrador, de recio espíritu, afortunado en sus intervenciones. (...) Hermosas y apropiadas las decoraciones de Emilio Burgos. El público premió con grandes aplausos el esfuerzo que supone dar realidad a un espectáculo tan bello como éste que se celebra en el teatro Español.” (Ródenas, 1942: 25)

<sup>153</sup> En la página *web* del programa *Estudio 1* de TVE puede verse este trabajo (Páramo, 1970). El *Peribáñez* de Páramo es sobrio y comedido, los actores interpretan sin histrionismos, y el ingenioso marco que envuelve la historia (un juglar —que aparece al principio, entre jornadas y al final de la obra— se la está relatando al espectador) ayuda a tomar distancia de época y a bañar la trama de legendaria irrealidad. La relación amorosa entre los dos campesinos, interpretados por Marisa Paredes y Julio Núñez, es tratada con gran dignidad (la escena de los piropos tras el casamiento, resuelta entre el jolgorio y la picardía de los invitados por Alonso de Santos, se hace aquí íntima: Casilda y su marido se los prodigan a escasos centímetros mientras bailan) y el comendador, a quien da vida Víctor Valverde, se presenta con la humanidad de un caballero noble y virtuoso que tiene la desgracia de caer en las redes funestas de un amor prohibido. En ningún momento se representa al militar como un dechado de maldad, en perfecta

Cuando el director y dramaturgo José Luis Alonso de Santos toma las riendas de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en el año 2000, decide prolongar las líneas maestras del proyecto diseñado por Andrés Amorós durante sus meses al frente de la institución: los ciclos por autor que permiten actividades paralelas a los espectáculos y la reivindicación de los grandes títulos del canon dramático áureo. Mientras el proyecto de los cinco *Tenorios* avanza, tras el “año Calderón” y antes de un 2003 dedicado a Tirso de Molina con los espectáculos de *El burlador de Sevilla* por Miguel Narros y *La celosa de sí misma* por Luis Olmos, el “año Lope” se concibe a partir de dos obras de índole bien distinta: *La dama boba*, una comedia urbana que Helena Pimenta ambienta en la II República española con una estética *art déco* para conectar el pretendido componente feminista de la obra con una etapa política cercana y caracterizada por la defensa de la libertad de las mujeres<sup>154</sup>, y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, un drama rural de la honra al que el director intenta borrar su aura atávica, la relacionada con el conflicto villano-noble, para interesar al público del siglo XXI.

El objetivo será superar el tópico barroco de “menosprecio de corte y alabanza de aldea” para sustituirlo, en sus funciones ideológicas, por la contraposición entre formas de vida violentas y no violentas, una dicotomía que funciona tanto en la sociedad del Siglo de Oro como en la época contemporánea. De este modo, se pretende atrapar a un espectador ajeno a las implicaciones sociohistóricas de la pieza pero identificado con la historia de dos jóvenes enamorados cuya felicidad en un ambiente idílico se ve truncada a causa de la violencia, la que reciben y la que ellos deciden infligir a su vez.

### 3.7.2. Exégesis del texto: de las lecturas político-sociales al universalismo

*Peribáñez*, al preceder a *Fuente Ovejuna* y *El mejor alcalde, el rey*, inaugura la trilogía lopesca de los dramas del honor villano donde el protagonista ultrajado representa un colectivo social. Su novedad radica en la reinención de la figura literaria del campesino:

---

sintonía con el personaje cargado de neoplatonismo que dibuja Lope. Eso sí, muere sin tiempo de arrepentimientos, pues Páramo elimina estos versos del original. El uso de los primeros planos con los tres personajes principales carga de psicología y sentimiento sus palabras y acciones, así como la locución en *off* de los apartes o de algunos parlamentos del comendador y de Peribáñez pone el énfasis en el mundo interior de los protagonistas. La adaptación televisiva de Páramo resulta un ejemplo de cómo aprovechar los recursos que brinda el audiovisual grabado para trasponer con propiedad un clásico a la pequeña pantalla.

<sup>154</sup> Sobre la actualización epocal en *La dama boba* de Pimenta y sus presupuestos teóricos (¿es legítimo hacer una lectura escénica feminista de esta obra lopesca?), puede verse Mascarell (2012).



de su tradicional posición cómica en el teatro renacentista pasa a ocupar el protagonismo de una acción trágica y exhibir unos valores y sentimientos idénticos a los de un personaje noble. Noël Salomon, en su célebre tratado *Lo villano en el Siglo de Oro* (1985), estudió las causas históricas y económicas de dicha evolución del labrador en la literatura barroca dentro de un contexto de agotamiento del feudalismo y fuertes tensiones político-sociales. Para el hispanista francés, el subgénero por él denominado “comedia villanesca” apuntala una defensa de la figura clave del sistema feudal: el campesino, sostén de la riqueza del Estado frente a una aristocracia rentista u ociosa.

Antes y después del trabajo de Salomon, los investigadores han discutido qué tipo de ideología subyace en estos dramas de abuso de poder. La pregunta básica que intentan responder puede formularse así: ¿son estas comedias afines al orden monárquico-señorial imperante en la época de Lope o proponen píldoras alternativas de democracia e igualitarismo? Si estudiosos como Maravall han detectado en estos textos “una labor de propaganda que contribuye a encerrar de nuevo a las conciencias en los cuadros fijos y bien definidos del orden estático de los estamentos” (1972: 47), otros, como Oleza, han señalado la corrosiva transgresión que supone el ascenso del villano pundonoroso a un estado superior: “Estos dramas de la honra villana suponen una de las aportaciones estéticas más originales, e ideológicamente más emancipatorias e igualitarias (...) de toda la cultura europea barroca” (1997: 45). No extraña, pues, que Lorca detectara un aliento revolucionario en estas comedias y representara *Fuente Ovejuna* con La Barraca<sup>155</sup> — suprimiendo las escenas de los Reyes Católicos e inspirándose en las lecturas políticas de los montajes soviéticos— para denunciar los abusos contemporáneos de los poderosos sobre un pueblo inculto y pobre, abusos que ponían en peligro los ideales republicanos defendidos por su movimiento universitario teatral. Sin embargo, la opción de Alonso de Santos para la CNTC salta por encima de estas interpretaciones históricas y sociológicas de las comedias de comendadores para presentar el drama rural de Peribáñez despojado de

---

<sup>155</sup> Teresa Huerta ha estudiado el caso de la *Fuente Ovejuna* lorquiana, en concreto, el vínculo que La Barraca logró establecer entre las necesidades de regeneración social que demandaba el público popular de los años 30 y el mensaje liberador de la pieza lopesca: “Lorca genera un «tiempo de iniciativa» mediante la fusión del espacio de la experiencia de sus espectadores y su horizonte de expectativas. Al reconocer en la sociedad retratada por Lope aspectos limitantes de su realidad presente que aún no han sido superados, los espectadores convierten sus experiencias en un proceso dinámico que les permite imaginar un futuro en que tales limitaciones no existen. (...) Con esta actualización de *Fuente Ovejuna*, Lorca no sólo revitaliza la obra de Lope, sino que promueve una nueva concepción del poder cuyo ejercicio debe ser compartido por el pueblo y la autoridad. Estos cambios se enmarcan dentro del espíritu innovador del teatro modernista de comienzos de siglo” (1995: 480).

condicionamientos políticos. El director ha expresado en numerosas ocasiones su concepto del montaje (2002, 2007a y 2007b), su comprensión de los temas principales —la lucha contra las injusticias del poder, así como el menosprecio de corte y alabanza de aldea— y su deseo de trascenderlos por anacrónicos con el objetivo de ofrecer una visión personal del texto:

Una puesta en escena ha de acentuar una de las potenciales sorpresas que el texto encierra, en relación sobre todo a la idea que tienen de esa obra los espectadores. (...) Un creador debe remover las visiones tradicionales establecidas, dando respuesta a los interrogantes que un gran texto siempre encierra. La sorpresa siempre es un elemento esencial del teatro, y los textos clásicos han de generarla también. En mi puesta en escena intentaré crear esa sorpresa potenciando algunos aspectos que no están lo suficientemente destacados en el texto original: la pasión triangular del amor y, sobre todo, cómo el ascenso social de Peribáñez y Casilda se consigue por medio de la espada y la sangre, y transforma la personalidad inicial de los personajes. (2002: 57)

Así, el enfrentamiento entre campesinado y nobleza que configura la estructura binaria de la obra se transforma en la oposición entre dos cosmovisiones distintas. Los recién casados, seres puros, humildes y honrados que viven en un medio natural idílico gozando de su sencilla y genuina felicidad, ven roto su equilibrio vital a causa de la irrupción destructiva —como la del toro al comienzo de la obra— de un hombre poderoso con ilícitas pretensiones y conducta irracional que se conduce por medio de la violencia, tras fallarle la elocuencia, para alcanzar sus fines. Tal como afirma Alonso de Santos:

El tema de la vida rural frente a la vida cortesana ha quedado transformado en mi lectura para una puesta en escena en formas de vida violentas frente a las no. A partir de aquí, nos llevamos muchas sorpresas al ver la obra bajo este prisma, sobre todo en el final de la misma, donde Peribáñez y Casilda dejan un modelo de vida para ingresar en otro contra el que han luchado. Ascenden socialmente y el rey da armas a Peribáñez, unas armas que, podemos suponer, utilizará en el futuro quizá para comportarse del mismo modo que lo ha hecho el Comendador, al ingresar en el grupo social de los violentos. (2002: 59)

### 3.7.3. Análisis: un mundo de contrarios genéricos para el público actual

La contraposición que encierra esta lectura deliberadamente universalista del clásico es plasmada en escena de un modo muy definido por Alonso de Santos. De hecho, la estética de la obra se ha trabajado de manera que el espectador, a través de un simple contacto visual, es capaz de percibir el aguzado contraste entre ambas cosmovisiones, la pacífica y la bélica. Así, en esta puesta en escena no hay lugar para signos escénicos

ambiguos o perturbadores: el mensaje llega nítido y en su sentido más recto. Es cierto que el propio Lope elabora, desde el texto, una evidente disyuntiva entre los dos protagonistas y los mundos que representan. Alonso de Santos, pues, parte de esta bipolaridad presente en el texto para exacerbar los signos de la oposición Peribáñez/comendador sobre las tablas. John Varey, tratando de imaginar la representación de esta pieza lopesca en el Siglo de Oro, describía el torrente de contrastes visuales y cromáticos que invadiría el espacio vacío del corral de comedias:

Los trajes y atributos se usan como símbolos de estatus: la azada en contraste con la espada, la capa parda en contraste con la bordada de oro, la bandera de Peribáñez en contraste con el pendón real. El cambio de posición de Peribáñez se refleja en su indumentaria (...). De manera similar se señala la culpabilidad del Comendador al sugerirse el uso de la capa negra para disimular su estatus. Las imágenes poéticas juegan también con el color de los vestidos. El color rojo se asocia con el Comendador: la capa roja, la cresta del gallo, la cruz roja del pecho. El negro, como era de esperar, es el color del luto y del mal: la cinta negra, la capa negra, la oscuridad nocturna... El uso del vestuario y accesorios, tratamiento y formas de hablar, los contrastes entra la música armoniosa y la discordia, entre luz y oscuridad simulada, el uso de movimientos en el tablado y relaciones espaciales, todo sirve para complementar el juego de las imágenes poéticas y para actualizar el tema de la obra. (citado en Presotto, 2002: 190)

En este sentido, el montaje del siglo XXI pivota sobre dos gamas enfrentadas de elementos y recursos escénicos: por un lado, los relativos al campo con sus connotaciones de pureza y bondad; por otro, los asociados al poderoso estamento militar, teñidos de agresividad y muerte. El vestuario diseñado por Llorenç Corbella funcionó como la base expresiva de esta dicotomía. La crítica lo apreció sin ambages: “Montaje concebido como una confrontación entre contrarios. Así, a la luminosidad y los tonos cálidos de las escenas campesinas, con personajes que visten trajes de lino y algodón, se oponen los colores oscuros y las ropas de cuero que definen los ámbitos ominosos donde se mueve el poder establecido” (García Garzón, 2002). Y el propio José Luis Alonso de Santos lo recalaba: “La figura de lo aldeano está tratada con colores crudos, blancos y telas adaptables; son gentes de un mundo idílico, que viven con cierta normalidad, no son miserables. La de lo militar en negro y cuero” (2003: 78).

Se entiende así que la contraposición entre las dos clases sociales que sustenta el armazón ideológico de la obra se exprese con claridad meridiana en sus versos más célebres, aquellos en los que Casilda ofrece su honrosa negativa al poderoso: “Más quiero yo a Peribáñez / con su capa la pardilla / que al Comendador de Ocaña / con la suya

guarnecida” (vv. 1594-1597)<sup>156</sup>. Precisamente, este fragmento de romance funda la oposición entre los dos hombres en su atuendo: la lujosa capa de don Fadrique es despreciada frente a la humilde y tosca que viste el labrador. El vestuario posee una función simbólica y escénica fundamental en esta obra; no es de extrañar, por tanto, la relevancia que adquiere en la puesta en escena de Alonso de Santos. Pero si el figurinismo se erige en la piedra angular del sistema de oposiciones de la obra, no contribuyen menos a cimentar el rotundo contraste la escenografía y la ambientación de las escenas a cargo de Jon Berrondo. El mundo de Peribáñez se perfila acogedor, luminoso, cálido, a la manera de un cielo estival despejado; el del comendador es lóbrego y herrumbroso, como una mazmorra medieval.



Al inicio del montaje de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (2002) dirigido por José Luis Alonso de Santos, todos los campesinos, ataviados con claras ropas festivas y alegres, atraviesan la sala por el pasillo central hasta subir al escenario, entre música, cantos, algazara y parabienes a los novios.

La escena inicial de la fiesta por las nupcias entre Peribáñez y Casilda refleja la imagen de la felicidad más llana y sencilla. El grupo de labriegos ríe, canta, baila, vitorea a los recién casados con emoción, se regocija de su juventud y alegría en un clima distendido que permite las ironías sexuales. El espacio es diáfano, cercado por bastidores de tono azul claro y presidido por una larga mesa llena de comida y bebida y adornada por unas guirnaldas naturales. Entre el movimiento alborozado del grupo y la luz que inunda la

---

<sup>156</sup> En este trabajo se cita siempre el texto de Lope por la edición de Donald McGrady (2002).

escena, predomina el color blanco de los vestidos que portan unos campesinos idealizados, dignos de un tiempo mítico sin miserias ni fealdad<sup>157</sup>. El icono o emblema de este mundo rural es el gran carro de madera envuelto en flores que invade la escena cuando Casilda marcha a Toledo con sus primas.

En el espacio del comendador el rasgo más distintivo es la profunda oscuridad, enmarcada por unas gruesas cadenas que caen a ambos lados del escenario. En uno de los laterales, se alza una especie de trono de estilo medieval pegado a un repositorio repleto de empuñaduras de espadas. De hecho, los atributos de don Fadrique son las armas, bien sea un látigo con el que se golpea la palma de la mano, bien sea la espada, que emplea para ejercitarse contra uno de sus lacayos o que extrae de su estuche y observa detenidamente mientras Peribáñez espera respuesta durante su breve visita para solicitar prestados los reposteros. En esta escena, el ambiente resulta muy tenso porque los aliados del comendador se burlan de Pedro con disimulo. Si los compañeros de trabajo del esposo de Casilda hablan con la sinceridad y honestidad del que desconoce la malicia, los sirvientes del comendador resultan siniestros: Luján, interpretado por Fernando Cayo, es un soldado-pícaro que ejerce de alcahueta y al que don Fadrique trata como una mascota, ora con desprecio, ora con halago. Y el criado Leonardo, a quien da vida Arturo Querejeta, se muestra como un ser sin escrúpulos cuyo único sentimiento —según indican sus gestos— es la envidia que le suscita Luján por su amistad con el jefe. Un último rasgo de la tétrica atmósfera que envuelve al comendador: sus escenas siempre finalizan con un efecto sonoro en eco de truenos o timbales.

El atuendo del comendador cobra especial protagonismo durante la escena previa a la visita a la casa de Casilda en la que se producirá el infausto encuentro con Peribáñez. Don Fadrique se prepara mientras conversa con sus criados. Después de lavarse la cabeza y el torso con el agua de un jofaina, inicia el ritual del vestuario: primero, una camisa blanca con la cruz roja de Santiago bordada sobre el pecho y un fajín rojo para sujetar los pantalones negros; después, la casaca militar negra con los galones dorados y los puños y el cuello rojos, seguida por el cinturón rojo que sujeta una espada dorada; finalmente, la capa de intenso rojo con la cruz de la orden militar bien visible (una capa que quedará extendida, como un manto de sangre, en la vivienda de Peribáñez tras darle muerte).

---

<sup>157</sup> Véase el vídeo 8.1. del DVD que acompaña a esta tesis.



El comendador, interpretado por Joaquín Notario, en su lúgubre espacio. El color negro es el predominante en su atuendo, combinado con el rojo de la cruz de la Orden de Santiago.

Tres colores, por lo tanto, identifican al comendador: el dorado, que se asimila a su elevado rango social; el rojo, el color de la sangre y de la pasión; y el negro, en evidente contraste con “la vitalidad y riqueza de los colores de los campesinos y de la capa pardilla de Peribáñez”, un tono fúnebre, entre otras razones, porque “el Comendador va preparando su «suicidio» a lo largo de la obra”, tal como sostiene Alonso de Santos en una mesa redonda celebrada durante las Jornadas de teatro clásico de Almagro del año 2002 (Gómez Rubio, 2003: 307-314).

Finalmente, en este estudio de la antítesis que sustenta la concepción general de la puesta en escena de Alonso de Santos, no puede obviarse hasta qué punto las interpretaciones de Jacobo Dicenta y Joaquín Notario profundizan en la oposición entre los dos modelos vitales enfrentados. Peribáñez, encarnado por Dicenta, es un joven feliz y enamorado cuya evolución, de chico ingenuo de pueblo a hombre dentro del sistema de la violencia, debía reflejarse en su actitud, gestualidad y voz. La voluntad expresa del director era transformar al protagonista hasta dejarlo, en los últimos compases de la representación, “con veinte años más” (Gómez Rubio, 2003: 313) de los que tenía cuando comenzó el drama. Ciertamente, el joven alegre, despreocupado, seguro de sí mismo, que abraza y besa constantemente a su esposa, va dejando paso a un hombre triste, dolorido, desesperado: el peligro que acecha a su honra le impide sosegar. Su angustia personal y social le conduce por el sangriento camino de la venganza. Cuando el rey y la reina

absuelven su crimen y le premian con el título de capitán, Peribáñez, enfundado en un largo gabán de piel negra con espada al cinto, ya no es el mismo joven que exponía con galantería el abecé de la mujer casada en la primera jornada.

Si el cambio interior de Peribáñez dibuja un personaje con un desarrollo psicológico, don Fadrique, pese a su arrepentimiento final, se muestra como un ser de mayor estatismo íntimo. El comendador de Notario ofrece el perfil de un enajenado cuyo desequilibrio se plasma en los accesos de agresividad con los que castiga a sus criados: su condición es imprevisible, desquiciada. Cuando Luján entra a escena para relatar a su superior que ha estado en los aposentos de Casilda para solicitar cobijo nocturno como falso segador, el comendador, muy agresivo, amenaza con golpearle por haber penetrado en el espacio íntimo de su amada. Sin embargo, instantáneamente, transforma su rabia en risueña satisfacción al saber que sus reposteros presiden el dormitorio matrimonial. La capacidad reflexiva ha abandonado a este don Fadrique convertido en puro volcán de emociones viscerales. El director así lo imaginó en un artículo donde pergeñaba su visión del clásico de Lope:

Convendría potenciar en el Comendador el hombre de acción y que no sea tan reflexivo, porque si lo fuese, no se comportaría como lo hace. (...) El Comendador que me gustaría mostrar es un soldado, un hombre de acción (...). El Comendador representa el mundo antagónico al de Peribáñez: el azadón de éste representa la paz, la espada de aquél, la guerra. (...) Pero las normas que rigen en la guerra son diferentes a las que regulan la paz, y su error trágico es no saber distinguirlas. Su condición de soldado se lo impide. (2002: 62)

En la misma mesa redonda antes aludida, un asistente se pregunta por los motivos de contextualizar la obra en el siglo XIX, pues don Fadrique y sus hombres van pertrechados cual miembros del Ejército nacional decimonónico. Cabe añadir que, en esta puesta en escena, los campesinos tampoco visten con los ropajes habituales de su condición en el Siglo de Oro o en la Edad Media, época en la que Lope ubica la trama. Más bien, Peribáñez y Casilda se asemejan a los hacendados de las estancias sudamericanas, pues su estética recuerda a los personajes de novelas como *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos o *María* de Jorge Isaacs.

Las razones que esgrime Alonso de Santos para este salto temporal se relacionan con su aspiración a universalizar la historia de los dos labradores y el poderoso militar<sup>158</sup>.

---

<sup>158</sup> Asimismo, en el montaje de Alonso de Santos de *La dama duende* para la CNTC (2000) se quiso huir del siglo que vio nacer la comedia para trasladarlo a otro momento histórico más acorde con la juguetona

Para ello, se sirve de una caracterización de los dos estamentos que resulta convencional y paradigmática de acuerdo con el imaginario colectivo que existe sobre el Ejército y los aldeanos dentro de un mundo de ficción: aparatosas casacas, galones y botones dorados frente a corpiños de colores, anchas faldas y camisas blancas de algodón o lino. El anacronismo está permitido con el objetivo de convertir a los personajes en símbolos universales de su clase social:

El director reitera que quería un “campesino universal”, de cualquier época y no solo a la manera del Siglo de Oro. No quería dar una imagen realista, sino idílica, del campesinado y se fue al final del XIX porque tenía en mente la imagen de *Novecento*, con su campesino eterno. Su idea era salir del Siglo de Oro y dar la imagen de un mundo idílico general, de ahí los pétalos que caen o la luna de cuento. Quería hacerlo intemporal porque la violencia está en cualquier parte y el triángulo amoroso también. Se trata de fenómenos eternos y no exclusivos del XVII. Además, es difícil conseguir el vestuario del Siglo de Oro porque no es estéticamente bonito, es negro y triste, y el director veía mejor un vestuario idealizado, en tonos blancos. Todo ha sido estudiado para que signifique. (Gómez Rubio, 2003: 311)

### 3.7.3.1. Simplificación del texto y auge de su lirismo popular

José María Díez Borque trabajó a las órdenes de José Luis Alonso de Santos para confeccionar la adaptación de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Se trató de una versión respetuosa con la esencia del texto pero atrevida con las supresiones, imprescindibles, en todo caso, para otorgar al espectáculo una duración aceptable por el espectador actual. Díez Borque y Alonso de Santos han especificado las modificaciones que sufrió el original en su propuesta, siempre protegiéndose de posibles acusaciones de manipulación excesiva. Díez Borque se anticipaba a las opiniones más ortodoxas: “La supuesta «representación arqueológica» que «avala» a los más intransigentes para propugnar su pretendido rigor textual es una ingenua imposibilidad, pues muchas son las diferencias con el XVII” (2003: 82). Y Alonso de Santos defendía su libertad creativa en combinación con la fidelidad al clásico: “Mi intención es realizar un trabajo como creador en mi puesta en escena que

---

trama amorosa y la iniciativa femenina de su protagonista. Según apunta el propio director: “Intenté actualizar esta obra, llena de sensualidad, juventud y frescura, descubriendo lo que Calderón no se atrevió a mostrar y dejó escrito debajo de sus frases: «el deseo es el viento que mueve la vida en los jóvenes, haciéndoles saltarse todas las barreras para lograrlo»”. Alonso de Santos aborrece la imagen tradicionalista de Calderón defendida por los neorrománticos, por eso sitúa su montaje de *La dama duende* “en la época de la Ilustración (escenografía, música y vestuario), porque Calderón era un hombre culto, un ilustrado que se adelantó un siglo a sus contemporáneos”. Desde esta perspectiva, el mensaje de libertad amorosa y juvenil de la obra constituiría “un anticipo del reformismo ilustrado del XVIII, el Siglo de las Luces”. (2007b: 28-29)



permita una representación viva, palpitante y encarnada escénicamente en el presente de la comunicación artística, y que, a la vez, sea una lectura respetuosa con la obra de Lope, que mantenga su mensaje ético y estético, así como sus principales valores” (2002: 67).

Tal como advierte Urzáiz, “tanto el adaptador como el propio director insisten en la idea de respeto al texto, dando a entender una intervención mínima. Sin embargo, los propios detalles que ofrece Díez Borque parecen apuntar en dirección contraria, dadas las abundantes —y necesarias— aclaraciones léxicas, modernizaciones fonéticas y supresiones de versos o tiradas enteras” (2006: 210). En este sentido, Díez Borque equiparaba la responsabilidad del adaptador al eliminar versos lopescos con la que se experimentaría ante la obligación de cortar un trozo de cuadro de *Las Meninas* de Velázquez. Con todo, las supresiones son necesarias en una versión teatral, sostiene el filólogo (2003). Sobre todo, para mantener un ritmo escénico adecuado a las necesidades del espectador. De ahí la supresión de los pasajes más claramente digresivos, como la enumeración del nombre de los nobles que han acudido a Toledo a rendir honores al rey pronunciada por Leonardo ante don Fadrique durante la primera escena de la tercera jornada, perfectamente prescindible para el desarrollo de la acción principal.

Asimismo, Alonso de Santos considera reiterativa la escena del segundo acto en la que don Fadrique narra a su criado el viaje realizado tras Casilda hasta Toledo y el encargo de un retrato de la joven a un pintor (vv. 1200-1278), puesto que se trata de unos acontecimientos que el espectador ya ha visto en escena minutos antes. Otros fragmentos sufren la tijera del adaptador para evitar la dispersión del público en áridos vericuetos de referencias cultas hoy raramente conocidas, como es el caso del hermético soneto de Luján (vv. 603-617) repleto de alusiones a la literatura épica. Finalmente, se descartan también algunos episodios que retrasan el avance de la trama principal, como las escenas del rey en Toledo conversando con el condestable y dos regidores de la ciudad. Tan solo se mantienen las escenas en las que el monarca cumple su cometido prototípico dentro la comedia áurea, es decir, restablecer el equilibrio roto; y aun estas se recortan para que el final de la representación no se alargue innecesariamente. Por supuesto, debido a estas supresiones, algunos personajes del largo reparto desaparecen y otros, como Benito, cofrade de San Roque, ven repartidas sus intervenciones entre el resto de personajes.

No sorprende, pues, que algunos críticos hayan objetado que la versión “resulta excesivamente lineal, y esa misma desnudez de la trama ha sido subrayada por la dirección

escénica. Concentrándose en los grandes protagonistas y en la tragedia central, adaptador y director nos ofrecen un *Peribáñez* desnudo, en el que sólo tienen papel los tres personajes centrales.” (Hera, 2002). En efecto, Casilda, Peribáñez y don Fadrique ocupan la escena de forma continua, pero el entorno coral de campesinos no se sitúa al margen de la historia, más bien explota escénicamente la relevante función dramática que desempeña en el texto. Y ello gracias a la apuesta más acertada de José Luis Alonso de Santos en este montaje: aprovechar sobre las tablas la belleza de la música, el canto y el baile de raíz tradicional, componentes esenciales de la pieza lopesca. Así, la presencia del elemento popular es, junto con la tensión del triángulo amoroso, el auténtico protagonista de esta puesta en escena. De hecho, la adaptación del texto es pródiga en supresiones de versos pero, en cambio, mantiene todas las canciones originales e incorpora algunas nuevas en línea con el espíritu de la obra.

La música funciona como elemento de apertura y de clausura del espectáculo, de modo que envuelve por completo la historia que se representa en escena. Mientras el público espera el comienzo de la función sobre el escenario, los actores hacen su entrada a través de la puerta que da acceso a la sala y desfilan por el pasillo central, entre los espectadores, al ritmo de la música de guitarras, bandurrias, panderos y un acordeón<sup>159</sup>. Alonso de Santos busca un arranque para la obra que rezume jolgorio, alegría y despreocupación. Esta intención toma forma a través del canto y el baile de la folía que Lope había ubicado en su texto entre los versos 12 y 165, pero que aquí se traslada al inicio de la comedia. Tras los halagos que esposo y esposa se prodigan, y en el momento dramático que ocupaba la folía, director y adaptador introducen una versión de un cantar de bautizo, típicamente asociado a los ambientes festivos de ceremonia religiosa, extraído de la comedia lopesca *Amores de Albanio e Ismenia*. En esta ocasión, la cancioncilla se ejecuta a ritmo de jota para que dancen los invitados a la boda.

Los versos de este cantar dedicado a una joven madrina se repiten en boca de Casilda una vez los recién casados quedan solos en su casa. Peribáñez lanza su conocida aseveración: “Ya estamos en nuestra casa / su dueño y mío has de ser: / ya sabes que la mujer / para obedecer se casa” (vv. 396-399). La joven replica esta intervención con

---

<sup>159</sup> Lope no especifica qué clase de instrumentos tocan los músicos que figuran en el *dramatis personae* inicial. No obstante, los mencionados por Casilda entre los versos 92 y 102, es decir, tamboril, guarguero, salterio y adufe, son sustituidos aquí por panderos, guitarras y acordeón.

burlonas e irónicas risas mientras desanuda el lazo que adornaba el cuello masculino. La perfecta casada se rebela y, con no poco erotismo, durante los instantes que necesita para descalzarse, canta un fragmento de la glosa de Lope mirando a su esposo: “Esta graciosa zagala / vence a todas en la gala / y ella a sí misma se igual, porque es de suerte divina, / que nadie la iguala en toda la villa” (Díez de Revenga, 1983: 50). Con esta picardía, Casilda desestabiliza el mensaje patriarcal del parlamento masculino y moderniza la relación matrimonial entre los dos protagonistas. Tras el recitado de los ABC de la esposa y el marido, la bandurria y el acordeón invaden la escena con la melodía del cantar de bautizo ralentizada para acompañar la lluvia de pétalos que se derrama sobre los dos enamorados.

Otra canción ajena al repertorio que alberga el texto de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, pero que encaja a la perfección con el espíritu de la obra, es el villancico compuesto por Juan Vázquez y empleado para ambientar la escena previa a la romería. Casilda, Inés y Constanza adornan con flores el carro que las conducirá a Toledo mientras cantan a capela los versos del villancico: “Quien amores tiene, ¿cómo duerme? / Duerme cada cual como puede. Quien amores tiene de la casada, / ¿cómo duerme la noche ni el alba? / ...”. La sencilla letra se relaciona con las palabras finales del relato que Casilda presenta a continuación sobre su rutina diaria de casada (vv. 703-761): “Acabada la comida, / puestas las manos los dos, / dámosle gracias a Dios / por la merced recebida; / y vámonos a acostar, donde le pesa al Aurora / cuando se llega la hora / de venirnos a llamar” (vv. 754-761). A lo que Inés contesta con un deje de envidia: “¡Dichosa tú, casadilla, / que en tan buen estado estás!”, mientras Casilda reclina su cuerpo en el carro con los ojos cerrados y muerde sensualmente su labio inferior. Canción y gestos potencian la imagen apasionada del matrimonio.

El trébole que entonan los segadores la noche de la primera visita del comendador a la casa de Peribáñez es acompañado por una flauta, panderos y las palmas de los campesinos. Su letra, dedicada a los diferentes estados civiles de la mujer, alude a los dos personajes femeninos que se contraponen en la obra: Casilda, la casada “que a su esposo quiere bien”, e Inés, la doncella soltera “fácilmente engañada” por su “primero amor”. El folclorista vallisoletano Eliseo Parra, encargado de la música del montaje, destaca en la interpretación de este trébole con melodía de raíces moriscas, pues el coro de labradores canta el estribillo, pero el resto de la letra está a cargo este musicólogo.



Los campesinos cantan el trébole en el patio de la casa de Peribáñez, en una escena coral de gran viveza.

Tras la agitada noche, los segadores se ponen en marcha, se aderezan, recogen sus herramientas y arreglan el carro, todo ello mientras cantan una hermosa canción de siega: “Esta sí que es siega de vida, / esta sí que es siega de flor. / Hoy, segadores de España, / vení a ver a la Moraña / trigo blanco y sin argaña / que de verlo es bendición...” Se trata de un célebre zéjel extraído de la comedia lopesca *El vaquero de Moraña* y que funciona de modo óptimo en este contexto. Los labriegos terminan su canto vueltos hacia el público para dar fin a la primera parte de la función. El intermedio se ha ubicado, pues, de forma estratégica en un punto álgido de la obra, tras la tensa escena nocturna en la que el comendador ruega amores a la inquebrantable Casilda y, al comprobar las dificultades de su empeño, promete no cejar hasta hacerla suya.

La segunda parte de esta puesta en escena de Alonso de Santos se inicia con el regreso de Peribáñez a Ocaña a través de sus campos de trigo. Las dudas y el desasosiego le corroen, ha visto la pintura que el comendador encargó de su esposa, toma conciencia del enamoramiento del militar, y no puede evitar sentir vergüenza y rabia ante la posibilidad de que se extienda el rumor entre la población. No tarda en saber que sus compañeros campesinos conocen los amores de don Fadrique.

El escenario, dividido por la línea que marca el campo de trigo, se ve invadido por una fila de labradores que, mientras avanza con paso solemne tras las espigas, va cantando:

“La mujer de Peribáñez / hermosa es a maravilla; / el Comendador de Ocaña / de amores la requería...”. Para Pedro, la canción funciona a la manera de un noticiero que le advierte de que su honor anda en boca del pueblo y, a la vez, le tranquiliza al trasladarle la inocencia de su esposa.

El tránsito entre la segunda y la tercera jornada del texto se representa en escena con más música. Los tres últimos versos del aparte que realiza Peribáñez, estupefacto por la llegada de Luján con recado urgente del comendador, —“¡Ay, honra al cuidado ingrata! / Si eres vidrio al mejor vidrio / cualquiera golpe le basta”—, son cantados por Eliseo Parra con el acompañamiento de un violín que él mismo toca desde el proscenio, mientras un telón negro cubre los cambios escenográficos. De manera muy acertada, Parra escoge la melodía de una “*albá*” valenciana, canto popular basado en la improvisación y compuesto por cuatro versos octosílabos, para repetir los versos lopescos sobre la tópica metáfora de la fragilidad del vidrio/honor, es decir, sobre el tema principal de la comedia. Si en algunos casos se introduce con libertad la música tradicional dentro del drama, en otro su aparición es inexcusable: la entrada de don Fadrique a la casa de Casilda para poseerla a la fuerza viene precedida por el cantar de “Cogióme a tu puerta el toro, / linda casada...”, donde los músicos lanzan el mensaje de desesperación amorosa del comendador ante la indiferencia de Casilda. La lírica popular pone punto final al drama con la repetición, por parte del coro de campesinos, del canto de siega “Más quiero yo a Peribáñez” con el que ya se había cerrado la primera parte del espectáculo.

Alonso de Santos convierte la música de raíz popular en la principal seña de identidad del montaje, pero esta apuesta se encuentra además refrendada por el propio texto, que parece exigirla desde su esencia. En su estudio de la obra, Presotto señala: “En *Peribáñez* cobran especial importancia las partes cantadas, cuya función es múltiple, ya que, al situar la escena en un contexto popular, mantienen una gran carga simbólica y resumen y anticipan acontecimientos, colocándose en un plano intermedio entre la actitud receptora del público y la historia representada” (2002: 180). Con mayor atrevimiento, Pedraza compara a *Peribáñez y el comendador de Ocaña* con un libreto de comedia lírica, pues el autor prepara las situaciones dramáticas como si el personaje fuera a entonar musicalmente sus amores o cuitas:

*Peribáñez* tiene cierto aire de comedia musical. Hay en ella —podríamos decir— una sucesión de arias, dúos, concertantes y frecuentes canciones del pueblo que sintetizan el sentimiento de colectividad. Ya Menéndez Pelayo señaló este

fenómeno: «Los segadores son el coro de esta égloga dramática, pero no coro desligado y de puro ornato, sino con voz y acción en la fábula». Sus intervenciones van subrayando las situaciones básicas del conflicto. (2008: 145).

Gustavo Empierre (1975) o Díez de Revenga (1983, 1989) han estudiado en profundidad los diferentes significados que cobran las canciones dentro del teatro clásico español, reconociendo la maestría lopesca en el arte de armonizar música y drama. Desde el objetivo general de amenizar la obra o crear un determinado ambiente festivo, hasta las múltiples funciones dentro de la acción dramática: subrayar un episodio, presentar personajes, introducir o cerrar escenas, manifestar emociones o sentimientos, informar del tiempo y el lugar al espectador, recapitular o anticipar elementos de la trama... Se constata así que las canciones tradicionales ocupan un lugar privilegiado en la producción dramática de Lope, cuya capacidad para manejar fórmulas y motivos populares ha generado una particular dicotomía identificada por los estudiosos. Por un lado, el Fénix brilla como creador de la propia tradición aportando al acervo popular composiciones de su cosecha personal. Por otro, Lope parece aprovechar letrillas y coplas populares como fundamento argumental de sus dramas.

La lírica anónima está en el germen de *El caballero de Olmedo* y, según gran parte de la crítica, también en la obra cuya puesta en escena nos ocupa. Los célebres versos donde se plantea de forma sucinta y directa la oposición de clase social entre Peribáñez y don Fadrique, sintetizada en la distinta calidad de sus capas, servirían de base para la composición de todo el argumento dramático. No obstante, Presotto (2002: 177-179) apunta la inexistencia de datos que confirmen la hipótesis de una tradición literaria u oral sobre el tema. De hecho, podría tratarse de una tradición que arranca del mismo Lope.

Fuera o no conocida la letra de “Más quiero yo a Peribáñez” por el público del siglo XVII, el conjunto de poesía popular que reúne esta obra funcionaría como elemento de reconocimiento e identificación para el espectador áureo, familiarizado con la lírica tradicional y las canciones transmitidas de generación en generación. Si en la época barroca la música tenía un sentido evocador que integraba al espectador en el conflicto y en su desenlace, ¿qué función cumple ahora para el espectador contemporáneo que asiste al montaje de la CNTC? El público del siglo XXI raramente ha tenido contacto con un trébole, una folía o un cantar de siega, pues las melodías tradicionales no entran dentro del canon musical que domina la gran mayoría. Sin embargo, precisamente por su ruptura con los esquemas musicales modernos, resulta fascinante el uso de la lírica popular sobre

las tablas. El trabajo de Eliseo Parra añadiendo una base musical a los cantares que recoge Lope o a los que Díez Borque suma a la adaptación, logra conectar al espectador con el atávico mundo de ficción en el que se desarrolla la historia del campesino y el comendador. Todo ello sin desdeñar su misión de embellecimiento estético del espectáculo, sobradamente conseguida. La crítica coincidió, de manera unánime, en alabar el acierto del componente popular de este montaje:

La versión de *Peribáñez* dirigida por Alonso de Santos capta de forma genuina lo esencial y lo actual del mensaje lopesco (...). [Destaca] la presencia del elemento popular, que en este caso da lugar a soberbias escenas corales protagonizadas por un amplio equipo de músicos que interpretan canciones y bailes adecuadamente coreografiados, sirviendo en ocasiones de contrapunto al drama principal; especialmente memorable resulta el canto de los segadores a la puerta del hogar de Peribáñez. (Cabrera, 2002)

Montaje delicado y hermoso, uno de sus mayores atractivos está en la exquisita aportación del folclorista Eliseo Parra. Fandangos, serranas, seguidillas, absolutamente frescos y populares, idóneos para la coreografía de Manuel Segovia, quien introduce a la perfección el baile en la acción escénica y los cuerpos de los actores, sin impostación ni efectismo. (Villora, 2002)

#### 3.7.4. Conclusión: idealización y atemporalidad. Lope cuenta un cuento

El ambiente rural de *Peribáñez* y su trama basada en un enfrentamiento de clases enraizado en las tensiones político-económicas de la sociedad barroca, como ya se ha dicho, dificultan la actualización escénica de esta pieza lopesca. Consciente del reto, Alonso de Santos trabaja la oposición estructural del drama desde una perspectiva universal, en el sentido temporal y espacial: en todas las épocas y en todos los lugares del mundo existen formas de vida pacíficas y formas de vida violentas. Estas últimas, resultan más deleznales cuando las origina el poder y las sufre el subalterno. Que la violencia invada la apacible existencia de dos jóvenes puros hasta el punto de transformarlos y hacerlos ingresar, fatídicamente, en un mundo “adulto” regido por reglas vengativas y dolorosas, podría ser el fondo argumental de un cuento de la tradición oral universal. En este sentido, Alonso de Santos opta por dar el salto desde la particularidad de la historia barroca del comendador y Peribáñez a la universalidad que brindan los dos modelos vitales contrapuestos. Los signos escénicos crean la sensación de estar ante el desarrollo de un cuento teatral: la contraposición tan rotundamente marcada que dibuja la estética de los personajes, las genéricas connotaciones de la gama cromática y la iluminación, la simplicidad escenográfica que no oculta el artificio (la luna y las espigas de mentira, los pétalos que caen sobre los recién casados), el mágico distanciamiento propiciado por la

música popular y los bailes... Todo en esta puesta en escena contribuye a fomentar una atmósfera de irrealidad basada en la esencialización de los elementos escénicos, remitan al mundo rural o al bélico. A esto hay que añadir la idealización poética que experimenta el matrimonio protagonista, deudora de la visión idealizada de los villanos presente en los dramas rurales lopescos.

Peribáñez y Casilda son dos seres humildes, en tanto reflejo del campesinado real e histórico, pero, a la vez, poseen el mismo decoro dramático que un personaje de rango elevado. En palabras de Blecua, Lope “sublima una realidad estructurando unos nuevos tipos dramáticos, quintaesencia de las virtudes naturales del campesino”, de modo que consigue “dar categoría poética a lo plebeyo, a lo vulgar, a lo cotidiano” (Blecua, 2003: 173). De hecho, aunque ambos labradores emplean alguna expresión dialectal en sus parlamentos, siempre hablan sin perder un ápice de su grandeza y dignidad. Por ello, Alonso de Santos presenta a Casilda y a Peribáñez caracterizados físicamente como campesinos pero hablando sin acento o entonación rústica, de manera que el efecto de irrealidad se enfatiza y la universalización de la figura del campesino queda reforzada<sup>160</sup>. El cuento termina mal, según la lectura escénica de Alonso de Santos. No hay “justicia poética” desde un punto de vista ético moderno: el joven mata al poderoso que quiso violar a su esposa, pero él sigue vivo y, además, recibe un reconocimiento social a cambio de su crimen. Para el director, la forma de que Peribáñez purgue su delito es impedirle regresar al estado de felicidad inicial. De ahí que el personaje se transmute en soldado durante la escena final ante los reyes y adopte la estética del asesinado. El mundo idílico se ha quebrado en mil pedazos y el cuento se convierte en un relato de formación, casi en un *Bildungsroman* a través del cual el espectador contempla la evolución del protagonista desde la ingenuidad hasta la amargura, de la juventud a la madurez. Así, desplegando un mecanismo escénico universalizador, Alonso de Santos consigue conectar el clásico de Lope con el público del siglo XXI sin perjudicar la fuerza lírica y popular que reside en el corazón de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.

---

<sup>160</sup> Tras la puesta en escena de Alonso de Santos de 2002, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* tan solo ha vuelto a subir a los escenarios de la mano de la compañía Los Barracos, con versión y dirección de la veterana Amaya Curieses. En este montaje, estrenado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el año 2009, los actores que interpretaban a los campesinos de la obra empleaban una dicción caricaturesca del castellano rural mediante una entonación exageradamente pueblerina o unos errores de pronunciación característicos de las clases bajas, como la caída fonética de la “d” intervocálica en los participios. Esta opción pretende hallar la verosimilitud entre el origen social de los personajes y su modo de expresarse oralmente. Aunque a costa de ello lastima la profundidad dramática de los dos campesinos protagonistas.



## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO DE SANTOS, José Luis, “Peribáñez y el comendador de Ocaña”, en *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las XXIV Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2001*, F. B. Pedraza, R. González y E. Marcello (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 53-67.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, “Conversaciones con el director de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*”, *Cuadernos de Teatro Clásico. Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002*, nº 17, F. B. Pedraza (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2003, pp. 77-79.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, *Manual de teoría y práctica teatral*, Madrid, Castalia, 2007a.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, “Mis puestas en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”, en *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006): Actas del XVI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, J. Romera Castillo (coord.), Madrid, Visor, 2007b, pp. 27-34.
- BLECUA PERDICES, Alberto, “Peribáñez: Valor y sentido de la comedia villanesca”, *Cuadernos de Teatro Clásico. Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002*, nº 17, F. B. Pedraza (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2003, pp. 163-188.
- CABRALES, José Manuel, “Peribáñez y el comendador de Ocaña”, *Diario Montañés*, 03/12/2002.
- DÍEZ BORQUE, José María, “Versión de *Peribáñez*”, *Cuadernos de Teatro Clásico. Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002*, nº 17, F. B. Pedraza (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2003, pp. 81-93.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, “Teatro clásico y canción tradicional”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 3, 1989, pp. 29-44.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, “Honor y lucha de clases. *Peribáñez y el comendador de Ocaña*”, *ABC*, 09/10/2002.
- GÓMEZ RUBIO, Gema, “Coloquio sobre *Peribáñez y el comendador de Ocaña*”, en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 307-314.
- HERA, Alberto de la, “Un gran clásico demasiado esquemático”, *La guía del ocio*, 31/10/2002.

- HUERTA, Teresa, "Tiempo de iniciativa en la *Fuenteovejuna* de Federico García Lorca", *Hispania*, nº 78, 1995, pp. 480-487.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
- MASCARELL, Purificació, "Finea, Casandra y Belisa en el siglo XX. Actualizaciones de Lope de Vega por la CNTC", en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, nº 2, 2012, consultable en: <<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/index.php>>
- MASCARELL, Purificació, "El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XX", en *Teatro de palabras*, nº 7, 2013, pp. 305-317, consultable en: <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07Rep/17MascarellPurificacio.pdf>>
- OLEZA, Joan, "Vencer con arte mi fortuna espero. La evolución del primer Lope al Lope del Arte Nuevo", en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, D. McGrady (ed.), Barcelona, Crítica, 1997, pp. I-LV, citado por la versión electrónica consultable en: <<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/vencer.PDF>>
- PÁRAMO, José Antonio (dir.), *Peribáñez y el comendador de Ocaña, Estudio 1*, consultable en: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/estudio-1/estudio-1-peribanez-comendador-ocana/867649/>>
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., "El resurgir escénico de las comedias de comendadores", en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, E. García Santo-Tomás (ed.), Iberomericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2002, pp. 379-404.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., "La dama boba y Peribáñez: las huellas del tiempo", *Cuadernos de Teatro Clásico. Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002*, nº 17, F. B. Pedraza (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2003, pp. 13-40.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega, vida y literatura*, Valladolid, Universidad de Valladolid / Olmedo Clásico, 2008.
- PRESOTTO, Marco, "Noticia de Lope de Vega Carpio y de Peribáñez y el comendador de Ocaña", en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, D. McGrady (ed.), Barcelona, Castalia, 2002, pp. 163-191.
- RÓDENAS, Miguel, "Inauguración de la temporada del Español con *Peribáñez y el comendador de Ocaña*", *ABC*, 19/11/1942.
- SALOMON, Noël, *Lo villano en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985.
- UMPIERRE, Gustavo, *Song in the Plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function*, Londres, Tamesis, 1975.
- URZÁIZ, Héctor, "Los montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico", *Cuadernos de teatro clásico. Clásicos entre siglos*, nº 22, J. Huerta Calvo (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 171-221.

VILLORA, Pedro Manuel, "José Luis Alonso de Santos propone un *Peribáñez* musical", *ABC*, 06/07/2002.



El goce es lo que no sirve para nada.

*Seminario XX*, Jacques Lacan

El fénix se ha vuelto cisne,  
que cuando se muere, canta.

*Las bazarrias de Belisa* (vv. 1869-1870)

### 3.8. La deleitosa elegancia de los barrocos: *El castigo sin venganza* (2005) y *Las bazarrias de Belisa* (2007) de Eduardo Vasco

#### 3.8.1. Contexto: un joven director con un sello personal inconfundible

Eduardo Vasco es, junto con Adolfo Marsillach, el director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) que ha impregnado más profundamente a la institución con su impronta personal. Entre 2004 y 2011 dirigió doce montajes —la mitad de los estrenados durante su etapa, que son un total de veinticuatro— bajo una serie de premisas artísticas y conceptuales cuya reiteración ha logrado configurar un “modelo Vasco” para la representación contemporánea de los autores clásicos. Su gestión de la Compañía fue personalista, como él mismo admite y justifica en nuestra entrevista:

No creo que se pueda crear un sello, un estilo y una definición (lo que se le demandaba a la CNTC), sin ser personalista; simplemente es imposible. Las grandes temporadas de los teatros europeos las ha definido una persona. Las instituciones, por sí solas, no hacen nada: o tienen alguien que lleva el timón de una manera muy fuerte o no brillan. Además, a mí se me llamó para que hiciera eso. Tú llegas, pones el sello, enseñas lo que haces y luego viene otro. En una compañía privada nadie se extraña de que Els Joglars tengan el sello de Boadella. Y la CNTC, aunque pública, es también una “compañía”.

Vasco asume la dirección de la Compañía tras el cambio de gobierno que se produce con las Elecciones Generales de 2004 y la entrada en el Ejecutivo del Partido Socialista Obrero Español. El dramaturgo y director José Luis Alonso de Santos abandona el cargo que había ocupado durante cuatro años para cederlo a un joven de treinta y seis años, escogido por su sólida formación y por su experiencia en el montaje de

clásicos en el ámbito privado con la compañía Noviembre<sup>161</sup>, en una insólita apuesta del Ministerio de Cultura por un miembro de las nuevas generaciones teatrales frente a la común preferencia política por las figuras de reconocido prestigio<sup>162</sup>. A juzgar por los resultados globales de su etapa, fue una sabia elección por parte del entonces director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), José Antonio Campos. Javier Huerta Calvo se congratula así por el aterrizaje del director madrileño en la compañía pública:

Bueno es que llegara a la CNTC en 2004 Eduardo Vasco, licenciado por la RESAD, una de las pocas escuelas de España que concede un lugar relevante a los clásicos en el currículum académico. Elección acertadísima: a pesar de su juventud, Vasco traía consigo un buen bagaje de Lopes bajo el brazo, al tiempo que pregonaba el respeto a los mayores, al “maestro ausente”, Marsillach (2012: 81).

Eduardo Vasco agarra el timón de la nave de la Compañía con mano firme, energía y ansias de enderezar la deriva que, desde el cese de Marsillach, había adoptado la institución: un viaje hacia el concepto de centro de producción de montajes iniciado en la última etapa de Pérez Sierra, y auspiciado por Amorós y Alonso de Santos. De ahí que el joven director afirmara: “Mi objetivo fundamental es hacer realmente una compañía, algo que existió, pero de manera incipiente, ya que a Marsillach no le dio tiempo a terminar su proyecto. Pero una compañía no debe ser solo una unidad de producción, sino tener también actividad nacional e internacional” (Torres, 2004). Comienza la ardua tarea de poner en pie varios espectáculos con diferentes elencos por temporada, indagar las posibilidades de hacer giras dentro y fuera de España, difundir mediante renovadas campañas publicitarias el trabajo artístico de la institución, colaborar con nuevos

---

<sup>161</sup> La compañía Noviembre se conforma a mediados de la década de los noventa con profesionales jóvenes surgidos de la RESAD. Tras una primera época centrada en autores modernos y contemporáneos (Müller, Beckett, textos de Yolanda Pallín, una de las fundadoras de la compañía y futura adaptadora de textos para la CNTC en la etapa de Vasco), Noviembre se adentra en el universo lopesco con tres montajes que llamaron la atención de la crítica en el cambio de milenio: *No son todos ruiseñores* (2000), *La fuerza lastimosa* (2001) y *La bella aurora* (2003), todos bajo la dirección de Vasco. En 2004, tras el estreno de *Hamlet*, la compañía inicia un periodo de inactividad que coincide con el mandato de Vasco en la CNTC. Tras su salida de la institución, el director regresa a Noviembre para apostar por Shakespeare: *Noche de Reyes* (2012) y *Otelo* (2013). Actores como Nuria Mencía, Daniel Albaladejo, Montse Díez o Arturo Querejeta, reconocidos por sus trabajos en la CNTC, participaron en los montajes de clásicos dirigidos por Vasco en Noviembre antes de su salto a la Compañía.

<sup>162</sup> A este respecto y en el momento de su nombramiento, el propio Vasco declaró estar alarmado porque no se contaba, por parte de los responsables de políticas culturales, con profesionales de su generación: “Es muy chocante que en los últimos veinte años en este país no haya sitio para nadie más, es algo que me alarma y eso que formo parte de los que vivimos con verdadero entusiasmo el desembarco de creadores en los ochenta y noventa, ya que gozamos de un teatro que ahora no se está viendo”. Vasco se mostraba convencido de que su nombramiento iba a abrir caminos a mucha gente y significaba un claro cambio de discurso (Torres, 2004).

profesionales e intérpretes, revisar los grandes títulos, ampliar el repertorio buceando sin miedo en los márgenes del canon<sup>163</sup> y conseguir un puesto de relieve en el panorama cultural español.

En el plan estratégico de Vasco, la labor realizada por el predecesor Marsillach siempre estuvo presente<sup>164</sup>. Su gestión fue, en efecto, personalista; tanto como la del autor de *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*. Probablemente, la más notable diferencia entre una y otra etapa es que a Marsillach le tocó lidiar con los prejuicios de una crítica y de una sociedad que todavía concebían el teatro clásico español en términos ideológicamente conservadores y como sinónimo de aburrimiento. Vasco, en cambio, se encontró con una realidad favorable a los clásicos, con un público acostumbrado a escuchar el verso en la consolidada red de festivales y con una academia menos proclive que nunca a condenar las lecturas alternativas, las adaptaciones atrevidas y el empeño de los profesionales del teatro por acercar el drama áureo al espectador actual. El giro copernicano en la recepción del teatro clásico español ya se había producido y aquello jugaba a favor del nuevo responsable de la Compañía. La mayor semejanza entre ambos directores de la CNTC se refleja en su pugna por crear un estilo personal de interpretación de los clásicos desde el sistema teatral público. Igual que Marsillach hizo durante sus dos etapas, Vasco impulsó para la Compañía un sello de estilo propio, reconocible en varias pautas básicas.

El primer rasgo que destaca en la opción de trabajo escénico que desarrolló Vasco con los clásicos se resume en dos palabras: sobriedad escenográfica. El recurso al espacio vacío para que la voz y el cuerpo del actor se conviertan en los auténticos protagonistas del espectáculo ha sido explotado magistralmente a lo largo de los casi ocho años de dirección de Vasco. La escenografía que ha trabajado en más ocasiones con la CNTC durante este

---

<sup>163</sup> En la etapa de Vasco se volvió sobre textos ya escenificados con anterioridad por la CNTC: *Don Gil de las calzas verdes* (comedia ya montada por Marsillach en 1994), *La estrella de Sevilla* (por Miguel Narros, en 1998), *El alcalde de Zalamea* (por José Luis Alonso, en 1988) y *El perro del hortelano* (por José Luis Sáiz, en 1989). Asimismo, se saldó la deuda con textos fundamentales del canon moderno del teatro barroco y que, sin embargo, nunca habían sido abordados por la institución, como *El castigo sin venganza*, *El pintor de su deshonra* o *El condenado por desconfiado*. Estas apuestas se combinaron con la recuperación de obras prácticamente olvidadas por los escenarios del siglo XX y aun por los de siglos anteriores, como *La entretenida*, *¿De cuándo acá nos vino?* o *Las manos blancas no ofenden*. El eclecticismo y la pluralidad en los géneros y en la ubicación dentro del canon clásico caracterizan al conjunto de títulos escogidos por Vasco para conformar su repertorio en la Compañía.

<sup>164</sup> A este respecto, Pérez Sierra, en la entrevista que puede leerse en el epígrafe 4.1 de esta tesis, apunta un detalle curioso en torno al vínculo que el joven director quiso mantener con la primera etapa de la Compañía: “Eduardo tenía una única foto en su despacho de la CNTC: una imagen en la que estamos Adolfo y yo trabajando”.

periodo es Carolina González, cuya impronta es perceptible en nueve montajes distintos<sup>165</sup>.



En *La moza de cántaro* (2010), el tercer montaje de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, el juego coreográfico de los actores se veía potenciado por el espacio vacío en el que se movían.

En *La moza de cántaro*, espectáculo estrenado en 2010 por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico<sup>166</sup> y que ejemplifica la línea característica de las colaboraciones entre González y Vasco, se prescindió de alardes o complejidades escenográficas: bastó una cámara negra vacía y una tarima que comunicaba el escenario con el patio de butacas mediante unos escalones. Este espacio tan solo estaba ocupado por un piano de pared chapado de madera caoba y unas simples sillas de época que creaban los

<sup>165</sup> Un dato significativo para entender las pautas estéticas generales de la Compañía: también en nueve ocasiones firmó Carlos Cytrynowski las escenografías de los montajes de Marsillach en sus dos etapas. Los trabajos más recordados de «Cytry», como le llamaban sus compañeros, se sitúan en el extremo opuesto al estilo despojado y simple de González. *La gran sultana* y *Antes que todo es mi dama*, montajes analizados en los capítulos 3.2 y 3.4., o *El vergonzoso en palacio* (1989) fueron un prodigio de colorido, ornato, barroquismo y complejidad escenográfica. Sin embargo, junto a estos trabajos de Cytrynowski, no puede obviarse su minimalismo y sobriedad en el montaje inaugural de la Compañía, ya comentado en el capítulo 3.1. Otros espacios escénicos vacíos de la trayectoria institucional son los de Pilar Miró con *La verdad sospechosa* (1991) y *El anzueto de Fenisa* (1997) o el de Alonso en *El alcalde de Zalamea* (1988). Tanto Miró como Alonso quisieron convertir en protagonistas la voz, el cuerpo del actor y, sobre todo, la palabra del poeta, según se ha visto en los capítulos 3.3. y 3.5. de esta tesis.

<sup>166</sup> Este proyecto lanzado por Vasco en 2007 —quizá el hito más importante de su trayectoria dentro de la institución, pues ha propiciado el surgimiento de una nueva generación de intérpretes especializados en el teatro clásico— es uno de los vínculos más destacados entre su etapa y la de Marsillach, quien también intentó poner en funcionamiento una escuela de teatro clásico, desde la CNTC, a finales de los 80, como se ha apuntado en el epígrafe 2.8. de esta tesis.



diferentes espacios de la comedia en función de su presencia o ausencia en escena. Tal desnudez proporcionaba una intensa movilidad escénica potenciada por el trabajo físico de los jóvenes y vivísimos actores, cuyos movimientos de conjunto trazaban, a lo largo del montaje, una serie de “coreografías poéticas” ideadas para subrayar los pasajes fundamentales del texto (Fernández, 2012: 250). En relación con la sobriedad escenográfica, véase también el montaje de *La estrella de Sevilla* (2009) y su minimalismo “zen”, tal como lo bautizó la crítica. En un espacio geométrico de madera únicamente ocupado por unos simples bancos, los personajes se desplazaban severamente vestidos como circunspectos ejecutivos con el objetivo, según el director en tándem con González, de retornar a la tragedia su esencia desnuda a través, únicamente, de la palabra y el gesto del actor (Santos, 2009: 54).



Doña Clara y doña Juana (con el atuendo y, por tanto, la identidad de don Gil) interpretadas por las actrices Ione Irazábal y Montse Díez, respectivamente. Los vivos colores y el detallismo del vestuario de Lorenzo Caprile fascinaron al público y a la crítica de *Don Gil de las calzas verdes* (2006).

El sobrio vestuario de *La estrella de Sevilla* no representa la línea general del “sello Vasco”. El escenario austero se ha visto combinado, frecuentemente, con un vestuario detallista y fastuoso. El dramaturgo y escenógrafo Francisco Nieva señala el auge del figurinismo como una de las revoluciones más significativas en el arte de la puesta en escena contemporánea:

El más bello complemento del decorado escenográfico es el traje. Nunca como hasta ahora se había llegado a la agudeza ambiental que revelan los nuevos figurinistas. Esta rápida evolución, que podría mejor llamársela revolución, se ha debido al incremento experimentado últimamente por el teatro, con su consiguiente repercusión en la escenografía que, en la actualidad, se muestra avara

de ciertos efectismos y ha sabido descubrir hasta qué punto es eficaz el figurinismo para lograr los fines que persigue el escenógrafo. (2000: 147)

Vasco, en efecto, se sirve del vestuario para destacar al actor y, en consecuencia, al personaje, sobre la escena vacía. Enlaza así con la pureza escénica del corral de comedias barroco y el apreciado hato de las compañías del siglo XVII. De su etapa, resultan inolvidables sus colaboraciones con Lorenzo Caprile, entre ellas, la que posibilitó el más fascinante *Don Gil de las calzas verdes* (2006) que la escena contemporánea ha exhibido. Tal como aseveró la crítica: “Es mérito de Lorenzo Caprile —que debuta de forma brillante como figurinista— hacer de esta una comedia de vivos tonos: por alegre y por colorida. Una explosión versallesca de diversión en rojos, azules y morados. Y verde, cómo no, a quintales” (Ayanz, 2006: 52). El montaje se asimiló a una fiesta de los sentidos, donde el brillo, la magia, la vistosidad y la opulencia poblaron la escena gracias a un vestuario deslumbrante. Caprile se inspiró en el lujo y la exuberancia de la corte del Rey Sol para vestir a los actores desde la connotación implícita en los colores seleccionados para cada personaje. Con ello logró que el juego cromático creado se convirtiera, para sorpresa del auditorio, en un actor más de la representación.

El sensual y misterioso sonido de un arpa apuntalaba los instantes de enamoramiento en el *Don Gil* de Vasco. La incorporación de la música en directo dentro del espectáculo, en muchos casos con instrumentos de época, es otra de las características del trabajo de este director, y un regreso a la vitalidad y sugestión de la interpretación musical en vivo, tal como ocurría en el Barroco. El montaje de la comedia palatina *Las manos blancas no ofenden* (2008) es un ejemplo paradigmático en este sentido. Alicia Lázaro, colaboradora de la CNTC desde el año 2005 y musicóloga de amplia trayectoria, apostó por emplear las partituras que, en dos momentos del siglo XVIII, fueron compuestas para las representaciones de esta pieza calderoniana próxima a la zarzuela barroca. Así, Lázaro rescató de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid la música creada por José Herrando, antes de 1740, y una segunda versión del compositor Pablo Esteve, posterior a 1760, en la que se añaden reelaboraciones sobre la anterior partitura. Además, el montaje de Vasco contó con fragmentos musicales de Antonio Vivaldi, Antonio Soler y Cristóbal Galán (Lázaro, 2008: 5-6). Todo un siglo XVIII, presente también en el vestuario, se desplegó desde el pentagrama a los oídos del espectador para ambientar las aventuras de Lisarda, Serafina y César, interpretados por Pepa Pedroche, Montse Díez y Miguel Cubero respectivamente. Sara Águeda en el arpa, Melissa Castillo

en el violín barroco e Irene Rouco en el chelo barroco, bajo la batuta de Alicia Lázaro, consiguieron el reflejo sonoro del Madrid dieciochesco, galán y cortesano, que Vasco precisaba para su espectáculo.



El actor Miguel Cubero en pleno canto y caracterizado como César de Orbitelo en *Las manos blancas no ofenden* (2008).

Un repaso a los principales rasgos del modo de abordar los clásicos por parte del director más joven que ha tenido la CNTC no puede obviar su insistencia en el trabajo con el verso y con los actores, hasta lograr la máxima naturalidad interpretativa dentro del espectro rítmico y musical en el que se mueve la convención poética de la dramaturgia barroca. Vasco confió, desde sus inicios al frente de la institución, en la figura del asesor de verso; en concreto, en el experto Vicente Fuentes. De este modo, dotó a los diversos elencos de una homogeneidad interpretativa basada en la claridad comunicativa y en el equilibrio entre expresividad y contención emotiva. Justo el ideal ansiado por Marsillach cuando comenzó su andadura con la CNTC<sup>167</sup>. Huerta Calvo aprecia esta evolución en la Compañía con el siguiente comentario:

¿Será verdad que nunca como en estos veinticinco años se han dicho tan bien los versos de la Comedia? A los espectadores más veteranos quizás no se lo parezca.

---

<sup>167</sup> Véase al respecto el epígrafe 3.1.4. de esta tesis.

Tienen acostumbrado el oído a la declamación —en general bastante impostada— de un Guillermo Marín o de un Manuel Dicenta, tan enormes actores por otro lado. Frente a esa tradición grandilocuente, sin duda propia de la escuela romántica, Marsillach se propuso desde un primer momento la naturalidad como principio básico, y es esta la escuela que han seguido, mejorándola, si cabe, los directores posteriores, hasta llegar a la difícil sencillez de la etapa de Vasco. (2012: 80)

El verso fluye y llega al oído y a la mente del espectador con tanta precisión como belleza en el montaje de *El alcalde de Zalamea* (2010), un claro homenaje al de José Luis Alonso de 1988. El modo de “respirar” el verso por parte de Joaquín Notario (Pedro Crespo) o José Luis Santos (don Lope), en el espectáculo de Vasco, enlaza con la lógica natural y cercana que aplicó Jesús Puente en su interpretación del villano Crespo, ya estudiada en el capítulo dedicado al montaje de Alonso. Se ha mencionado a Notario y a Santos. Estos profesionales, junto a Arturo Querejeta, Daniel Albaladejo, Pepa Pedroche, Eva Rufo, Miguel Cubero, David Boceta, Muriel Sánchez o Nuria Mencía —todos ellos actores con diferentes formaciones y procedentes de generaciones distintas—, han configurado un modelo de dicción del verso que se ha convertido en estándar durante la primera década del siglo XXI. Su estilo, impulsado desde la institución pública, ha roto de manera definitiva con el paradigma anterior basado en la grandilocuencia y ha conseguido conectar mejor con las generaciones jóvenes de espectadores. El “sello Vasco” también se identifica, por tanto, con esta nueva corriente de interpretación del verso que antepone la inteligibilidad óptima del mensaje a las encorsetadas leyes versales, sin por ello caer en la “prosificación” del texto.

El rigor en el tratamiento de los textos es otro de los puntales del proceder de Vasco. No puede perderse de vista que este director ha hecho las veces de adaptador en seis de sus nueve espectáculos como encargado de la Compañía. Su talento para seleccionar y empastar materiales de distinta procedencia sin que se perciban las junturas pudo apreciarse en los montajes de *Las bizarrías de Belisa* (2008) o *La moza de cántaro* (2010), en los que incluyó fragmentos de otras comedias o poemas de Lope para ampliar los parlamentos de los personajes y conseguir un reparto equitativo entre los jóvenes intérpretes. Su destreza para las dramaturgias brilló, además, en dos deliciosos espectáculos de formato medio: *Romances del Cid* (2007), realizado a partir de textos del Romancero del siglo XVI que, a su vez, se basan en el *Cantar de Mío Cid*; y *Viaje del Parnaso* (2005), donde se lanzó a transformar en texto teatral este extenso poema cervantino construido en tercetos encadenados de endecasílabos. *Viaje del Parnaso*

constituyó uno de los mayores éxitos de la trayectoria de Vasco y puso de relieve la necesidad de recuperar textos para la escena más allá de la producción dramática de los autores del Siglo de Oro.

Todos los trabajos de Vasco, para finalizar este breve recorrido, tienen en común un rasgo: son elegantes. Pero hay dos especialmente descolantes en este sentido: *El castigo sin venganza* (2005) y *Las bizzarrias de Belisa* (2007), tragedia y comedia lopescas *de senectute*. La mayoría de críticos coinciden en que ambos se sitúan entre lo mejor de la producción del director madrileño —e, indiscutiblemente, entre las obras capitales del dramaturgo—. Y, por ello, estos dos montajes merecen un análisis más detallado a continuación.

### 3.8.2. El deseo de Federico y Casandra entre camisas negras

#### 3.8.2.1. Antecedentes y exégesis: una tragedia *à trois*

La presencia de *El castigo sin venganza* en las tablas del siglo XX ha sido constante, pero sin alcanzar la omnipresencia de otros textos de Lope igualmente venerados. En realidad, se trata de una pieza cuyo interés entre la crítica no ha tenido una correspondencia exacta en los escenarios, pues frente a la ingente bibliografía que ha generado esta obra, no se documentan más de una decena de montajes desde 1900 hasta hoy. En 1901, Emilio Álvarez dirigió a una Elisa Boldún de sesenta años en el papel de Casandra, junto con Rafael Calvo, como el conde Federico, y Ricardo Calvo, como Carlos, el marqués de Gonzaga. El mismo Ricardo Calvo subió esta obra, versionada por Jacinto Benavente, al Teatro Español de Madrid en 1919 (con posterioridad, se vería en varias reposiciones). El coliseo de la plaza de Santa Ana la acogió de nuevo en 1943, cuando Cayetano Luca de Tena, en versión de Joaquín de Entrambasaguas, con escenografía de Emilio Burgos, figurines de Manuel Comba y música de Manuel Parada, decidió escenificarla; en el reparto, los actores Mercedes Prendes y José M<sup>a</sup> Seoane interpretaban a madrastra y alnado respectivamente. En 1957, el TEU de Barcelona montó *El castigo sin venganza* bajo la dirección de Antoni Chic. El espectáculo constituyó un éxito en el Festival Internacional de Teatro Universitario de Saarbrücken y, de vuelta a Barcelona, forjó los primeros pasos de dos jóvenes actores: Gemma Cuervo y Fernando Guillén. La pareja volverá sobre los personajes de Casandra y Federico once años después, cuando la

Compañía Moratín estrene la tragedia en una adaptación libre de Enrique Ortenbach y en el cartel figure Luis Prendes como el duque de Ferrara.

Hasta el año 1985, los espectadores españoles no vuelven a disfrutar de un montaje de esta pieza lopesca. Miguel Narros la sube al escenario del Español con un diseño propio de los figurines de inspiración velazqueña, una escenografía majestuosa que, a cargo de Andrea D'Odorico, imitaba un edificio barroco, y los actores Ana Marzosa, Joan Ribó y José Luis Pellicena en los papeles principales<sup>168</sup>. *El castigo sin venganza* también ha sido objeto de investigación de los Talleres Integrados de la RESAD, en 2003. La profesora Yolanda Mancebo dirigió esta tragedia con versión de Felipe Pedraza, escenografía de Alejandro Andújar e interpretación de Arturo Querejeta, Israel Elejalde y Pepa Pedroche. El mismo año, Adrián Daumas, uno de los directores jóvenes de teatro clásico (Shakespeare, principalmente) del momento, la estrena con Pedro Moreno como figurinista, los actores Carmen del Valle, Manuel Navarro y Emilio Cerdà, y una adaptación del texto a cargo de Rafael Pérez Sierra, que permite pasar de las tres horas largas de duración del espectáculo de Narros a la sintética hora y media en este montaje<sup>169</sup>. Este repaso finaliza con la compañía Rakatá que, comandada por Ernesto Arias y Simon Brede, y en colaboración con el grupo Prolope (Universitat Autònoma de Barcelona) en calidad de adaptador del texto, recupera el título en 2010. Su interpretación

---

<sup>168</sup> El montaje de Narros, a mediados de la década de los ochenta y antes de la fundación de la CNTC, fue un intento loable de recuperación de los clásicos para el gran público tras la decadencia sufrida por este repertorio a finales de los setenta. Sin embargo, su reformulación pionera del teatro del Siglo de Oro obtuvo una recepción poco entusiasta entre la crítica. Pese a la preocupación de Narros por la interpretación contemporánea del verso —contrató como asesora a la gran especialista Josefina García Aráez—, la crítica señaló: “Lamentablemente el resultado ronda los límites de lo calamitoso. No sólo no se ha avanzado sobre anteriores representaciones de teatro clásico sino que incluso se ha retrocedido: no es ya que falle la recitación —que falla—, sino que falla la dicción, no es que no se diga bien el verso, es que sencillamente no se entiende”. Asimismo, las labores de dirección fueron cuestionadas: “Narros ha dirigido la obra preocupado sobre todo por la agilidad imprimiendo a la escena casi un continuo movimiento, añadiendo disfraces coloristas, juegos de salón, etc., en un intento más de decorar el texto que de potenciarlo. Una vez más, se ha perdido otra ocasión para el teatro clásico español” (Segura, 1986: 5-7). No hay que olvidar que eran momentos de búsqueda de una fórmula escénica verdaderamente contemporánea para los clásicos y que los directores experimentaban sobre las tablas sin acabar de encontrarla y con un plantel de actores poco familiarizado con este teatro.

<sup>169</sup> Este puesta en escena tampoco convence a la crítica debido a su falta de emoción interpretativa: “Adrián Daumas ofrece una versión un tanto discutible y que termina por dejar de interesar al espectador. Hay aciertos, indudablemente. Entre estos está la sobriedad del espacio escénico que sabe escoger los elementos teatrales más significativos. (...) También la dirección en cuanto al movimiento de actores. Sin embargo, la tragedia no nos llega emocionalmente; nos perdemos en la intelección del recitado, y los textos se lanzan con una falsa angustia sobreactuada. Aquí está el principal escollo: una deficiente interpretación. (...) La imponente tragedia de este *Castigo sin venganza* no llega a emocionarnos en ningún momento” (Díez Sande, 2004: 16-17).

de *El castigo sin venganza*, comparada con la de la CNTC, da un paso atrás en la representación contemporánea de la pieza al adquirir un tono melodramático ajeno a la sensibilidad actual.

El acierto del espectáculo de Vasco, frente a la línea seguida en el resto de montajes contemporáneos, fue desviar el acento desde el drama de la honra hasta la historia de amor imposible, del asesinato sangriento al carácter trágico del *fatum*. Precisamente, el estudio de los rasgos trágicos ha ocupado con frecuencia a la crítica que se ha acercado a esta obra, cuya acción se basa en unos acontecimientos históricos que tuvieron lugar en la región italiana de Ferrara durante el primer cuarto del siglo XV<sup>170</sup>. En su creación, Lope narra el enamoramiento del conde Federico y Casandra, la joven y desdeñada esposa de su padre, el libertino duque de Ferrara, y el castigo de muerte que este último impone a los amantes tras descubrir el incesto. En el triángulo de amor y muerte que conforman los tres personajes, la crítica ha tratado de localizar al absoluto protagonista de la tragedia, debatiéndose entre el duque, que pierde a su mujer e hijo como consecuencia de su vida licenciosa, o Casandra y Federico, que pagan su amor con la vida. Sin embargo, carece de sentido condensar la fuerza trágica de la obra en un solo personaje, pues la tragicidad general se construye sobre varias situaciones agónicas. Como señala Pedraza:

Lope ha sabido crear una auténtica y sobrecogedora tragedia. Todos los personajes tienen razón, pero sus respectivas razones son incompatibles, el choque es obligadamente mortífero. El duque no puede tolerar el incesto ni desde el punto de vista del gobernante ni del ciudadano particular; el entorno social no había de consentírsele (...). La fatalidad encierra a los personajes en su trampa. Todos los caminos conducen al fracaso. Si el conde y la duquesa renuncian a su amor, se condenan a una grave mutilación afectiva, a desustanciar su existencia. Si siguen sus impulsos eróticos, corren —y el fin del drama lo confirma— hacia la muerte. (Pedraza, 2008: 185)

---

<sup>170</sup> Según los documentos de la época, los hechos se produjeron de la siguiente manera: un noble mujeriego celebra segundas nupcias con una joven a la que no tarda en descuidar matrimonialmente; la malmaridada y el hijastro del marqués se enamoran y gozan en secreto de su pasión hasta que son descubiertos por el marido y padre; ambos jóvenes mueren decapitados en celdas separadas por orden del noble engañado. La historia, con algunos cambios respecto a los acontecimientos reales, fue recogida por Matteo Bandello en forma de *novella* e incluida en la primera parte de su libro *Le tre parti delle novelle*, publicado en 1554. La crítica apunta que, con toda probabilidad, Lope no leyó a Bandello en su idioma original y conoció sus textos a través de la traducción al español de una antología francesa del novelista. Asimismo, los investigadores están de acuerdo en que Bandello fue un simple punto de partida para Lope, pues el dramaturgo trascendió la fuente original en profundidad y en complejidad. Las fuentes de *El castigo sin venganza* —a parte de la referencia de Bandello, Lope se inspiró en la Biblia y la mitología— han sido estudiadas por, entre otros especialistas, Manuel Alvar (1987: 207-222).

En efecto, el bastardo Federico, melancólico e introspectivo, vive una lucha interna a causa del devastador deseo que siente hacia una figura femenina que le está vetada: su madrastra. Casandra, por su parte, es consciente de las funestas consecuencias de ceder a un amor prohibido, pero ansía transgredir las leyes matrimoniales que le obligan a ser fiel a un adúltero despiadado incapaz de amarla como se merece. El duque, finalmente, sufre por tener que optar entre su afecto de padre —y Federico es su gran debilidad— y el necesario restablecimiento del honor mancillado. No importa qué camino escoja cada uno de ellos porque todos, de antemano y sin excepción, están condenados al dolor y la anulación. García-Reidy, autor de la más reciente edición española de *El castigo sin venganza*, explica al respecto:

La ausencia de una salida salvadora los condena a todos, pues sea cual sea su decisión está abocada al desastre. En ningún momento se intuye en el desarrollo de la acción que haya una posible decisión por parte de alguno de los protagonistas que impida el desenlace final: allí radica la tragicidad de la acción de *El castigo sin venganza*. El duque, Casandra y Federico son, en última instancia, víctimas y verdugos de unas pasiones humanas que entran en conflicto con las convenciones sociales a las que se ven lanzados, y cuyas acciones y transgresiones los conducen a una destrucción que son incapaces de evitar. (2009: 25)

La perseguida tragicidad de Lope en esta pieza es, para Rozas, uno de los tres rasgos distintivos de la estética de la obra, en comparación con el corpus teatral del autor y junto con la autodefinición de los personajes y la especificidad en su elocución y métrica. Para este estudioso, *El castigo sin venganza* pertenece a un Lope que supo ir más allá de su propio sistema patentado con el *Arte nuevo*; es el fruto de un autor en pleno declive físico y preocupado por el peligro que corría su posición privilegiada dentro del mundillo teatral con la irrupción de jóvenes dramaturgos y nuevas modas estilísticas:

En el contexto de *senectute*, en su decadencia y frustración ante su programa de vejez, la originalidad del texto se explica con total coherencia. (...) Pugna contra el estilo de Calderón —que aún el gongorismo, la lógica dramática hasta el secreto agravio— instalándose cercano a él en tragicidad y autodefinición psicológica, pero sin perder su frescura y originalidad, arrancando del estilo, del lirismo y la gracia, y del concepto y la métrica tradicionales. Hasta hacerse un post-Lope, por única vez. (1987: 190)

Este post-Lope construye una de las tragedias más bellas de la literatura española y, con toda seguridad, una de las más complicadas de interpretar en un escenario dada la emoción latente y la pasmosa humanidad que concentran sus aciagos protagonistas.



### 3.8.2.2. Recepción y análisis: desde la contención hacia la intensidad

*El castigo sin venganza* fue el primer espectáculo que Eduardo Vasco dirigió tras su acceso al puesto de mando de la CNTC, en 2004. Helena Pimenta fue la encargada de abrir la etapa de Vasco con su montaje de la comedia cervantina *La entretenida*, dato premonitorio si se tiene en cuenta que será esta directora quien sustituirá al madrileño en 2011. Pimenta trasladó la acción de la obra a la España ye-yé de los sesenta para conectar el mundo de los criados cervantinos con el de las capas populares de la época franquista. Sin embargo, la propuesta no acabó de cuajar entre la crítica<sup>171</sup>. Tras este inicio con una directora invitada, Vasco prepara el que será uno de sus mejores montajes al frente de la institución, *El castigo sin venganza*. Apuntalado sobre una traslación temporal, igual que el de Pimenta, pero basado en el minimalismo y la elegancia espacial, el respeto al texto original de Lope y una tan contenida como intensa interpretación actoral, este espectáculo supuso una reivindicación de la palabra poética y un ejemplo escénico de clásico ajeno a estridencias, histrionismos o juegos de relleno.

La concepción del espacio escenográfico se encargó al artista plástico José Hernández, quien diseñó un espacio abstracto, indeterminado, onírico, casi como un desierto grisáceo en medio del cual se desarrolla la tragedia. El ambiente sombrío e indefinido emana de una tarima de cemento rodeada por pequeñas piedras grises que podría ser un vestigio del pasado —como esos templos o palacios donde ocurrían las tragedias antiguas—, restos de una arquitectura que quizá fue esplendorosa y hoy tan solo conforma una adusta isla sobre un mar seco, sin vida. Entre los elementos mínimos y estilizados de esta puesta en escena destacan dos telones pintados con una técnica similar a la acuarela. Ambos poseen una gran fuerza escénica y contribuyen a crear las diferentes atmósferas de la obra: el telón verde de gasa plisada, con matices de colores que recuerdan las hojas de los árboles, resulta idóneo para el encuentro selvático de madrastra y alnado; el telón de terciopelo rojo, más pesado y lujoso que el anterior, pero algo sucio y ajado, funciona en la escena de seducción incestuosa y en el momento en que el duque procede al

---

<sup>171</sup> En general, obtuvo una recepción tibia. Y, en concreto, Haro Tecglen, con su habitual desconfianza hacia los trabajos de la CNTC, calificó de incomprensible el paralelismo de épocas establecido por Pimenta: “¡Pobre Cervantes! Le han cargado encima una actualización relativa que no pega con su texto ni con la verosimilitud. Lo que él cuenta y enreda no puede suceder en la España contemporánea, en un Madrid imitado con maquetas de edificios célebres y actuales, aunque la aparición de un Seat 600 nos debe retrotraer a unos decenios antes, intempestivos, inadecuados; ni correspondería a una rica familia con chófer, criados, doncellas...” (2004: 42).

asesinato de sus familiares. En palabras de Hernández, esta escenografía genera

una atmósfera envolvente, sin elementos que impiden la dramaturgia; si yo fuera actor me sentiría muy bien allí, porque todo está muy diáfano. Austeridad es la palabra que mejor define nuestro trabajo, de forma que no hay ningún elemento gratuito, todos están muy calculados, muy medidos, y cada uno de ellos, además de tener vida propia e integrarse en el conjunto, forma parte de un cuadro muy plástico. (Zubieta, 2005: 42)

En realidad, se trata de un decorado de gran teatralidad, puesto que tanto la tarima como los telones constituyen los elementos esenciales del arte teatral moderno<sup>172</sup>. La iluminación de Miguel Ángel Camacho se define en consonancia con el diseño escenográfico de Hernández. Se utiliza una luz estática, sin cambios bruscos y con colores inspirados en los telones. Los matices lumínicos vienen sugeridos por el desarrollo dramático de la tragedia para, de este modo, dar mayor relieve al texto y a los actores, verdaderos protagonistas de esta puesta en escena. Así, la evolución de la luz se deja pautar por la acción lopesca: del sol estival sobre el fondo verde azulado de la escena del bosque en el primer acto —en la que se usaron gelatinas para cambiar la temperatura del color—, se pasa a un segundo acto donde el amor entre Casandra y Federico está tratado con un fondo cálido (erotismo) pero con una iluminación fría (muerte anunciada); el tercer acto, que se desarrolla ya en invierno, presenta una luz azulada que enfría el telón rojo de terciopelo, símbolo del cercano final.

Tanto el tratamiento del espacio como el de la luz en este espectáculo contribuyen a intensificar la soledad de los personajes protagonistas y su infausto destino. Pero hay un tercer elemento fundamental en este sentido: la música. Junto a unas sillas de época, el

---

<sup>172</sup> Asimismo, es reseñable la compenetración entre el minimalismo escenográfico de Hernández y las características cronotópicas de la pieza. El primer acto de *El castigo sin venganza* presenta una variedad espacial ausente en los dos actos restantes. Del espacio urbano de las calles, el campo abierto con connotaciones bucólicas y el jardín que antecede al palacio se pasa, de manera exclusiva, al ámbito interior de una sala del palacio ducal de Ferrara en el segundo y tercer acto, un espacio cerrado en el que se revelará la tragedia. Lope concentra al máximo el espacio y, gracias a la ruptura con una de sus principales características dramáticas —la alternancia de lugares dentro de un mismo acto—, logra incrementar la tensión dramática de toda la obra. Como observa García-Reidy, “al reducir el espacio a un único ámbito, se focaliza toda la atención en lo que está sucediendo en escena y, sobre todo, en las palabras de los personajes. Dicha unidad de espacio lleva aparejada asimismo la concentración del tiempo y un desarrollo más pausado de la acción de lo que es habitual en el teatro barroco (...)”. La concentración del espacio y del tiempo se muestra así como un efectivo mecanismo teatral del que se sirve el Fénix para acompasar el ritmo dramático a la acción trágica de la obra” (2009: 41). La funcionalidad del decorado abstracto de Hernández permite, por un lado, la adaptación de la escena a los diversos espacios de la trama del primer acto y, por otro, la concentración espaciotemporal que exigen el segundo y el tercero para intensificar el drama de los personajes.

piano negro de media cola es el único *atrezzo* presente en la escena y la reviste de un brillo elegante y suntuoso en consonancia con la nobleza de los personajes. Vasco, gracias a su amplia formación musical, cuida personalmente el espacio sonoro de sus montajes y, en esta ocasión, se decanta por un compositor francés, Gabriel Fauré, cuyas partituras se sitúan a caballo entre el siglo XIX y el XX. De hecho, tras una primera etapa romántica, este organista de Rennes construyó su propio lenguaje musical y se abrió al impresionismo, sobre todo en sus composiciones para piano, que son las escogidas para ambientar *El castigo sin venganza: Préludes* (Op. 103, números 3, 6 y 7) e *Impromptu* (Op. 34, número 3), ejecutadas en escena por Ángel Galán<sup>173</sup>. Merece la pena rescatar las razones por las que Vasco elige este instrumento. Sus justificaciones evidencian la reflexión que se halla detrás de cada una de las decisiones de este director, siempre pendiente de no perder la conexión con el significado profundo de la obra:

La primera, intentar preservar el directo del espectáculo; la segunda, porque el piano, aparte de ser el instrumento más completo, es el que mejor evoca las controversias entre el cerebro y el corazón, o entre racionalidad e irracionalidad si prefieres, dentro de lo artístico. Utilizar un *cello* o una viola de gamba mostraría sólo la parte más humana, mientras que el piano aporta un elemento de control racional, o de elaboración, por decirlo así, que no poseen los instrumentos de cuerda (...). Además, el piano simboliza muchas cosas; a partir del romanticismo es el instrumento de los salones por excelencia, el de la aristocracia, sobre todo el piano de cola. (...) Yo quería atenuar la tragedia dentro de lo que es la elegancia del texto, la elegancia del mundo del que nos está hablando, del mundo palaciego, y claro, tener un piano en escena ya te da directamente toda esa clase, toda esa situación social. El mismo hecho físico de tener un piano en una casa, que es una especie de coartada entre lo culto y lo refinado, era una especie de distinción, o de garantía de la situación de una familia. (Zubieta, 2005: 36-37)

Escenografía, iluminación, música. Un solo elemento escénico falta para añadir un profundo matiz de violencia latente y de intransigencia social a la obra: el vestuario, capaz de trasladar la tragedia de Lope a otra Italia, la fascista de Mussolini. A este respecto, conviene recordar el relevante papel que juega el vestuario en la comunicación semiótica teatral. “El vestuario constituye muy a menudo la primera impresión del espectador y su primer contacto con el actor y su personaje”, sostiene Pavis (2000: 179) al señalar las funciones de caracterización (medio social, época, estilo y preferencias individuales) y

---

<sup>173</sup> El pianista Ángel Galán, pese a su juventud, es ya un viejo conocido de la CNTC. Además de haber participado en los montajes de *El castigo sin venganza* y de *Las bazarrias de Belisa* dirigidos por Vasco, también ha trabajado en *Tragicomedia de don Duardos*, *Romances del Cid* (en ambos, al órgano), *La noche de San Juan*, *La moza de cántaro*, *Entremeses barrocos* y *Todo es enredos amor*. Y, además, ha formado parte de los recientes montajes de *Noche de Reyes* (2012) y *Otelo* (2013) de la compañía Noviembre. De ahí que sea considerable la especial inclinación que siente Vasco por este instrumento y por este músico en particular.

localización de las circunstancias de la acción que posee el vestuario teatral. Además de esta información, el vestuario puede funcionar como una escenografía ambulante, es decir, quedar reducido a la escala humana y desplazarse con el actor. Este tipo de “decorado-vestuario” (Pavis, 2000: 183) es identificable en los montajes de Vasco de *El castigo sin venganza* y de *Las bizzarrias de Belisa*, pues ambos trabajos se caracterizan por un minimalismo escenográfico frente al esteticismo y el detallismo epocal de su vestuario.



Arturo Querejeta (el duque de Ferrara), Clara Sanchis (Casandra) y Marcial Álvarez (el conde Federico) en *El castigo sin venganza* de Vasco. La estética de los militares remite a la época fascista de Mussolini.

La etapa fascista italiana en la que se ambienta el montaje de Vasco coincide con la moda femenina de los años 30, fuente de inspiración para Rosa María Andújar<sup>174</sup> en el diseño de los figurines de Casandra y Aurora, confeccionados con tejidos muy suaves y sin corsés que impidan la manifestación de las formas naturales del cuerpo. Ambas damas pertenecen a una misma clase social y se mueven en los mismos círculos nobiliarios, por lo que su estética posee, lógicamente, una idéntica base. No obstante, los vestidos están

---

<sup>174</sup> Andújar firma el diseño del vestuario en seis montajes de la trayectoria de la CNTC. Su primera colaboración con la Compañía se inicia en el cambio de milenio y, precisamente, de la mano de Vasco gracias a la confección de los figurines para su *Don Juan Tenorio* del año 2000 (debe recordarse que la primera oportunidad del joven director para trabajar con la CNTC le fue brindada por José Luis Alonso de Santos dentro del proyecto de los “cinco Tenorios” concebido por Amorós). Seguidamente, Andújar participa en los montajes de *La dama boba* (por Helena Pimenta en 2002), *El caballero de Olmedo* (por José Pascual en 2003) y, ya con Vasco al frente de la institución, en *La entretenida*, *El castigo sin venganza* y *Amar después de la muerte*, todos montajes de 2005. Con posterioridad, Lorenzo Caprile ocupa el lugar de “figurinista de cabecera” de Eduardo Vasco.

concebidos para traslucir la diferencia de temperamento existente entre las dos jóvenes: los trajes de Casandra siempre son un poco más sensuales y atrevidos que los de Aurora.

Explica Andújar, en una entrevista realizada por Mar Zubieta, que los matices voluptuosos de la madrastra se han potenciado “eligiendo para el segundo acto gasas y satén de seda, con muchísima caída y muchísimo movimiento; cualquier pequeño gesto de la cadera se transforma en una oleada, como ondas en el agua que se van prolongando” (Zubieta, 2005: 46), y que los colores han sido escogidos por su expresividad sobre el cuerpo femenino:

Son claros y cálidos al principio, para intentar reflejar con ellos no solamente la época del año en que transcurre la obra, sino también que la situación de la trama en ese momento no implica una tragedia, al contrario; hay alegría, encuentro, anécdotas graciosas, bromas... En el segundo acto todavía tenemos ahí los colores pastel de las mujeres, y Casandra lleva unos tonos muy similares a la piel, velados por unos rojos pálidos; parece que fuera desnuda, porque ella lo que está haciendo según avanza la trama es desnudar su alma. Por el contrario, Aurora lleva unos verdes más fríos, más distantes, más cortantes, y un negro. Y luego, en el tercer acto, prácticamente todo es blanco y negro, gris y negro. Todo cambia para sellar el final. (Zubieta, 2005: 46-47)

De los tonos claros y pastel se pasa, progresivamente, al negro. Del verano y el amor, al invierno y la muerte, el vestuario refleja el avance de la tragedia sobre los personajes durante los cuatro meses que abarca la trama de Lope. Aunque, ya desde el primer acto, el vestuario masculino anunciaba un desenlace sangriento a través del rigor militar del marqués de Gonzaga. Como indica Andújar sobre los figurines masculinos del montaje: “Los hombres están prácticamente todos marcados por el fascismo, y en general llevan camisa negra y pantalón gris verdoso, rozando lo militar” (Zubieta, 2005: 46). Ciertamente, la estricta ideología del honor que planea sobre la obra barroca casa bien con los uniformes del duque de Ferrara, trasunto de Mussolini, y sus acólitos, convertidos en fervientes “camisas negras”. Porque, aunque el duque de Ferrara es un político y no un militar, se militariza cuando es requerido por el Papa para entrar en guerra, de ahí que el sofisticado esmoquin que luce en el segundo acto se transforme en casaca condecorada y pantalones de estética bélica en el tercero.

El conde Federico y sus criados Batín, Floro y Lucindo, en cambio, se mantienen al margen de la milicia y sus atuendos. Federico siempre viste ropa de *sport* o elegantes trajes de noche. De este modo, rompe con la uniformidad de las camisas negras y muestra su espíritu libre, rebelde e individualista. El estilo del joven representa una moral más

abierta y laxa frente la rectitud y el fanatismo que sugieren los uniformes del duque y sus hombres, tan pulcros como imponentes. El traje militar, con sus connotaciones de disciplina marcial, es el signo escénico de una actitud patriarcal que acaba por arrollar los sentimientos humanos ajenos a la norma social dominante.

La traslación temporal de la trama a los años del Duce fue el motivo que suscitó un mayor número de comentarios entre la crítica. Eduardo Vasco declaró repetidas veces que el objetivo de esta ambientación no era otro que tender un puente entre el espectador actual y la historia de Lope. Para ello, se optó por un contexto cercano y conocido en el que hubiera sido factible el desarrollo de unos acontecimientos tales. Así lo manifestó el director en varias entrevistas y ruedas de prensa:

Se nos antojaba necesario cambiar la época de 1500 a 1930, en los albores de la época de Mussolini. La situación encaja perfectamente y tan sólo hemos tenido que ponerle vestuario. De este modo, el espectador no ve la situación alejada, sino con toda la política de principios y mediados del XX. La iconografía, por otro lado, nos recuerda a un pasado que hemos vivido muy de cerca, con el desarrollo del fascismo y su parafernalia. (García Saleh, 2005: 16)

[El montaje] comienza como una comedia amable y acaba en la Italia de las camisas negras, con todo oscuro. Al duque lo he llevado casi al dictador, con lo cual quizá pierde algo de la magnitud de un duque renacentista, pero gana la cercanía de un gobernante del siglo XX. (Villora, 2005: 12)

¿Qué opinó la crítica sobre esta apuesta por el fascismo italiano como fondo de la acción lopesca? Para García Garzón este traslado “significa poco más que una adecuación del aliño indumentario a los años 30 del pasado siglo, con profusión de camisas negras; una propuesta que ni estorba ni se justifica en la ágil y esencial versión que ha realizado [Vasco]” (2005: 66). Javier Villán, en una crítica titulada “El Duque y el Duce” (2005: 55), observa como una nota de audacia y modernidad la identificación del duque de Ferrara con el Duce italiano. Sergi Doria comenta la “acertada escenografía de camisas negras, botas y uniformes que subraya las maneras del poder y reafirma la figura totémica de un duque de Ferrara de inequívoco gesto mussoliniano” (2005: 13). Pep Martorell anota: “La posada en escena d'Eduardo Vasco dibuixa un ambient decadent, carregat de parafernàlia mussoliniana en el vestuari dels cortesans. (...) La decisió de Vasco de situar l'acció entre Fasci es va carregant de sentit a mesura que l'obra avança; a mesura que les aparences es van convertint en un dels motors del drama” (2005: 51). Y Joan-Anton Benach sentencia:

Lope de Vega quiso hacer del Duque de Ferrara un impresentable. Y Eduardo Vasco, responsable de la versión y la dirección, vio en el personaje los trazos del fascista que utiliza el poder a su antojo y enmascara su prestigio. De ahí a convertirlo en un Mussolini (aun sin citar al fanteoche histórico) sólo había un paso. La propuesta, por tanto, sitúa la acción en la Italia de las camisas negras, se oyen las notas de la *Giovinezza* y de otras canciones del *fascio*, y la indumentaria, la gestualidad y el movimiento se corresponden con la estética y la ideología de la Italia de los años treinta del pasado siglo. Ante un Lope que se diría poseído de una cierta ira y un mucho malhumor, me parece del todo atinada la manipulación anacrónica. (2005: 49)

Así pues, en líneas generales, la crítica viene a coincidir en que, o bien no importuna al texto de Lope la reubicación, o bien se adapta perfectamente al espíritu de la obra. En este sentido, resulta apropiada la reflexión de Oscar Wilde sobre qué localización conviene más a una obra teatral, si la que se deriva de las referencias contextuales o la que se desprende del clima. A Wilde no le cabe duda: la localización debe determinarse “por el espíritu general de la obra más que por las alusiones históricas que puedan existir en ella” (1972: 202). Dentro de esta perspectiva, la opción de Vasco se encuentra plenamente justificada, pues el espíritu opresivo, intolerante y fanático de la etapa fascista se revela como un marco idóneo para esta historia de transgresiones morales y condenas aterradoras<sup>175</sup>.

Además, la elección de Mussolini como figura-base sobre la que se construye el duque de Ferrara del montaje de Vasco<sup>176</sup> se apoya en la condición política del protagonista de la tragedia lopesca. Como se explica en el *Cuaderno pedagógico* del montaje: “Las razones de honra están vinculadas a un sistema político concreto, de forma que el dolor es mucho más fuerte si el marido y el padre afectado es un personaje público, un gobernante que desde el principio nos cuenta que está haciendo lo que casi le exigen sus vasallos... atendiendo una razón de Estado que le conduce al desastre total” (Zubieta, 2005: 30). A la manera de un Mussolini acorralado por el dominio europeo de sus “socios” nazis y decidido a sacrificar miembros de su propia familia para mantener su precaria

---

<sup>175</sup> En la misma línea de trasladar la acción a una etapa convulsa y tensa en la que se intensifica el conflicto entre individuo y sociedad, la directora Yolanda Mancebo imagina *El castigo sin venganza* en el siglo XIX, con las revoluciones liberales y la férrea moral burguesa de fondo (2003: 63).

<sup>176</sup> Resulta llamativo el estudio de la gestualidad del Duce italiano reflejado en este montaje. En su papel del duque de Ferrara, Arturo Querejeta adopta con frecuencia la posición que tantos documentos gráficos han convertido en la pose de Mussolini por excelencia: la cabeza vuelta un poco hacia un lado, la barbilla erguida, la mirada perdida en el horizonte, la expresión del rostro adusta y los brazos en jarra con los puños cerrados sobre la cintura.

posición de poder, el duque de Ferrara actuará sanguinariamente contra su hijo y su esposa determinado por su condición pública de dirigente.

Pero, como ya se ha apuntado antes, Vasco prefirió dejar en un discreto segundo plano las leyes del honor y optó por centrar su lectura escénica en el triángulo amoroso conformado por los tres protagonistas: el duque de Ferrara, interpretado por Arturo Querejeta; Casandra, encarnada por Clara Sanchis; y el conde Federico, a quien dio vida Marcial Álvarez. Especialmente, se recreó en la angustiosa pasión que enlaza fatalmente a los dos últimos personajes, demorándose en la compleja vivencia psicológica de un deseo desbordante que se enfrenta a múltiples diques sociales y éticos. Frente a la pareja de jóvenes, poseedora de un potente atractivo para el público actual —tanto sus dudas, temores e inseguridades, como la escapada hedonista que escogen para dar rienda suelta a sus ansias, los convierten en seres de perfil contemporáneo—, Vasco sitúa a un duque dictador sin escrúpulos, de expresión hierática que no pasó desapercibida entre la crítica, sobre todo durante los primeros compases de la obra<sup>177</sup>. García Garzón opinó:

Marcial Álvarez y Clara Sanchis componen una arrebatada pareja que brilla en las escenas de vehemencia amorosa, y Arturo Querejeta encarna a un tirano casi impasible, al que humaniza con muy interesantes matices a la hora en que debe afrontar y propiciar la muerte del hijo que le ha traicionado. (2005: 66)

La pareja de enamorados es la conductora de la acción a través del progreso *in crescendo* de la tensión erótica que les une. De hecho, el deseo es el motor de esta historia y la causa del trágico final de sus protagonistas. Eros y tánatos, las dos pulsiones básicas del ser humano, unión y destrucción, funcionan en los cimientos de *El castigo sin venganza*, donde amor y muerte van de la mano —quizá, la mejor síntesis de ello la ofrece una arrobada Casandra al murmurar: “Conde, tú serás mi muerte” (v. 2026)<sup>178</sup>—. Pero Vasco se decanta por mostrar el erotismo y la pasión en escena de una manera elegante, sutil, contenida, sin excesos, de manera que las presiones sociales e íntimas y el peso de la

---

<sup>177</sup> Mercedes de los Reyes reprocha la frialdad expresiva que, según su criterio, se impone al duque desde la dirección: “El director convierte al Duque en un personaje no grato, que no empatiza con el espectador, quedando su propia tragedia amortiguada por la de su esposa e hijo. En mi lectura, sin embargo, el Duque no es un personaje tan plano, es bastante más complejo y trasluce una ternura, en ocasiones, que no he advertido en el personaje puesto en escena por Eduardo Vasco” (2012: 141). En el otro extremo, Pérez-Rasilla alaba el duque de Vasco por presentarse como un ser profundo y contradictorio, “contenido y cínico a su pesar, vulnerable y brutal a la vez, pleno de humanidad, pero sometido a unas leyes rigurosas, arbitrarias y desmedidas a las que ajusta dolorosamente, pero sin que tiemble su pulso, su conducta” (2005).

<sup>178</sup> El texto de la obra de Lope se cita en este capítulo por la edición de García-Reidy (2009).



tragedia se perciben detrás de las aproximaciones amorosas o los breves instantes de superficial contacto físico<sup>179</sup>.

Federico, cuyo carácter melancólico con destellos de apatía ha sido profusamente estudiado por la crítica especializada, es interpretado con brillantez por el actor Marcial Álvarez, quien destaca en su papel de joven taciturno y desencantado, extenuado por la sujeción de sus auténticos sentimientos, dominado por una fuerza erótica irresistible. Casandra, identificada por la crítica como una mujer de talante fuerte y decidido, se presenta como una joven tan capaz de serenidad para el análisis de su situación personal como dispuesta a arrollar con su potente ímpetu la muralla de vacilaciones del conde. La actriz Clara Sanchis encarna a una Casandra austera y atractiva, esposa humillada y fémina poderosa, llena de deseo y consciente del sentido de su dignidad, capaz de arrostrar los riesgos de un amor incestuoso. La complejidad de este personaje la convierte en una de las protagonistas lopescas de mayor fuerza y profundidad psicológica, a la vez que en una de las más desgraciadas:

Casandra sacrifica su juventud y hermosura a intereses ajenos. Es la gran frustrada como mujer, víctima, dado su sexo y posición, de una conveniencia política que le es impuesta. Jugó con gran valentía su última baza: su amor por Federico frente a la muerte que ansiosamente presentía. Clamó por el derecho de ser requerida, sexual y afectivamente, como esposa y amante, y se negó a servir de utensilio, objeto o mueble de adorno. (...) Su degradación por parte del duque se contrarresta con su rebeldía a ser "cosificada". (Carreño, 1990: 67)

Cabe observar, dentro de las coordenadas del montaje de Vasco, cómo avanzan Casandra y Federico por la senda del deseo y de la muerte, en un ambiente encorsetado que les coarta las expansiones emocionales, en una atmósfera donde todos los personajes se hallan solos ante su destino. No resulta extraño que ambos funcionen como dos seres

---

<sup>179</sup> En contraposición a este estilo sobrio y matizado de exhibir la pasión entre los personajes, en el montaje de Adrián Daumas la tensión sexual se muestra de una manera directa y sin tapujos: Casandra y Federico, excitados, se besan y acarician con frecuencia y desparpajo, restando fuerza al aire luctuoso de tragedia que los envuelve. Además, el conde suele aparecer en escena medio desnudo, con el torso descubierto y unos ligeros pantalones blancos; Casandra, por su parte, luce un vestido color carne ceñido y escotado. Sus caracterizaciones los identifican, desde el comienzo de la función, con seres sensuales volcados en el goce carnal. Sin embargo, Vasco prefiere un fino erotismo que se plasma no solo en la gestualidad de los protagonistas —que reprimen y, poco a poco, expresan dosificadamente sus deseos íntimos—, sino también en su vestuario y porte: seductor pero digno, como corresponde a dos jóvenes nobles que hasta ese momento no han dado señales de desenfreno sexual alguno.

enajenados a quienes sus propios sentimientos, las circunstancias que les rodean y el *fatum* les sobrepasan, como ocurre en toda tragedia.

El primer encuentro entre Casandra y Federico se produce en la ribera de un río tras la caída del carro en el que viajaba la joven, en paralelismo con la cercana caída moral de madrastra e hijastro. Federico entra al escenario desde detrás del verdoso telón de fondo con la prometida de su padre en brazos y, durante densos segundos, completamente solos, se miran a los ojos en silencio y abrazados mientras suenan los fascinantes acordes de Fauré. Es el instante de la atracción que marcará infaustamente sus existencias. Casandra retira los brazos del cuello del conde al entrar Batín: desde el principio, y casi de un modo inconsciente, se hace necesario ocultar el vínculo afectivo ante los ojos de los demás. La distancia física entre ambos se agranda al presentarse ella como la futura esposa del duque de Ferrara. Es entonces cuando Federico, con disgustada resignación recubierta de dócil respeto, se arrodilla y besa la mano de la joven.

Más tarde, el duque obligará al hijo a besar la mano de su madrastra de nuevo, pero ante toda la corte en medio de un acto protocolario y solemne de bienvenida a la recién llegada. Y el conde lo hará tres veces, entre sofocadas risas nerviosas muy elocuentes para el espectador, y nombrando el triángulo amoroso de la obra: “por vos”, “por el Duque”, “por mí” (vv. 872-879). “De tan obediente cuello / sean cadena mis brazos” (vv. 887-888), responde Casandra mientras entrelaza sus brazos alrededor de los hombros de Federico, el cual, confuso, observado por todos en una situación que le excede, se equivoca al acercar su boca a las mejillas de su madrastra y a punto está de besarla en los labios. Un acto fallido freudiano, donde aflora el inconsciente enamorado de Federico, oportunamente introducido por Vasco en este contexto.

En el segundo acto, cuando Casandra intenta averiguar por qué el conde rechaza a Aurora, su antigua amada, Federico palidece y tiembla al verse a solas con la mujer que ocupa su atormentado pensamiento. Ella intenta tranquilizarlo con caricias afectuosas que lo enloquecen más todavía. Tienta su rostro para calcular la temperatura corporal, le arregla el cuello de la camisa, maternalmente, a pocos centímetros de la boca y, después, le ayuda a sentarse en una silla mientras ella se sitúa justo detrás, de pie, rozando la nuca del joven con su aliento para estimular una declaración; él se lleva la mano al pecho a través del cuello desabrochado, con actitud febril de excitación. El espectador recibe señales de la tensión sexual existente entre ambos, pero observa cómo Casandra domina

una situación que, para su alnado, resulta de un voltaje irresistible. El clima de la escena es el propicio para el relato franco de los sufrimientos íntimos de ambos: el drama del matrimonio con un viejo vicioso que, con excepción de la primera noche, ha seguido visitando burdeles y amigas sin preocuparse por el honor de su esposa; la locura de un enamoramiento fatal, el del conde por una mujer imposible. La confesión se acerca. Encendido en las brasas de su amor, los versos de Lope estallan bajo la presión del deseo en la boca de Federico: “Tú me engañas, yo me abraso; / tú me animas, yo me espanto; / tú me incitas, yo me pierdo...” (vv. 1521-1523)<sup>180</sup>.

El siguiente encuentro de la pareja tiene lugar una vez ya ha partido el duque a Roma para servir al Papa en la guerra. Representa el clímax del segundo acto, pues Federico se atreve a declarar abiertamente sus sentimientos hacia Casandra mediante la glosa del mote *Sin mí, sin vos y sin Dios*, empleando un lenguaje conceptista que evidencia los límites de la palabra para poder expresar el desgarró interior del joven y su alienación a causa de un amor inviable<sup>181</sup>. En este diálogo, antesala del inicio de sus relaciones sexuales, un elemento de *atrezzo*, una silla, se establece como barrera física entre ambos protagonistas. Sobre ella cae exhausto Federico tras declarar su amor; ella sirve de linde entre los dos cuerpos que se buscan. Cuando, al final de la escena, Federico arroja con violencia la silla al suelo, se trata de un claro símbolo: comienza el reinado caótico del erotismo, se han roto las barreras que frenaban el impulso sexual que les dominaba. Un fundido en negro da paso a la tercera jornada y, la siguiente vez que Federico aparece ante el espectador, el nerviosismo le corroe: su padre regresa de la guerra y el peligro se hace patente.

El público de *El castigo sin venganza* asiste en tiempo real al incremento de la atracción entre Casandra y Federico y, ya en el tercer acto, al desmoronamiento mortal de su idilio. Lope engloba en una elipsis temporal los cuatro meses de relación incestuosa, el periodo durante el cual el hijo suplanta al padre en el lecho y en el gobierno de la casa. El

---

<sup>180</sup> Véase el vídeo 9.1. del DVD que acompaña a esta tesis.

<sup>181</sup> El tira y afloja verbal de la pareja, en forma de diálogos o soliloquios (cinco en total a lo largo de la pieza: una prevalencia insólita de este tipo de parlamentos dentro del corpus dramático de Lope) para justificar lo injustificable por las normas sociales y morales, tiene su peso en versos, pues más del 60% de la obra corresponde a intervenciones de hijastro o madrastra (Carreño, 1990: 66). No obstante, pese a la cantidad de versos puestos en boca de ambos personajes, las palabras se revelan defectuosas para la expresión íntima y, en escena, se compensan por medio de gestos, miradas, movimientos, modulaciones de la voz... Todo un despliegue de expresión corporal se encarga de evidenciar aquello que la retórica se empeña, sin éxito, en disfrazar, disimular o encubrir.

espectador puede imaginarlos intensos a juzgar por la tensión que acumula Federico el día del regreso de su padre y por la noticia que proporciona la racional y casta Aurora, interpretada por Nuria Mencía, sobre los juegos sexuales entre los dos amantes: “Miré y vi ¡caso terrible! / en el cristal de un espejo / que el conde las rosas mide / de Casandra con los labios” (vv. 2074-2077).

El desastre se aproxima. Toda la escena en la que ambos jóvenes primero discuten por el intento de casamiento con Aurora —que no tiene otro fin que el disimulo, pero llena de celos a Casandra— y, finalmente, se prometen amor eterno, pues “no ha de faltar invención / para vernos cada día” (vv. 2768-2769), es observada por el duque desde las tinieblas del fondo del escenario, junto al piano. En esta escena, los tres personajes se presentan a ojos del público atrapados por el mismo destino en un ambiente claustrofóbico y deshumanizado. El palacio del duque se asimila, en palabras de Lawrance, “a un teatral laberinto cretense. ¿Y qué es el Minotauro que merodea en su centro? (...) No es una persona sola, sino un terrible secreto que atrapa en sus garras a todos los personajes: la indecible pasión del incesto” (1994: 72-73).



Cartel de *El castigo sin venganza* (2005) de la CNTC. Lo protagonizó el personaje secundario de la actriz Andreína, portadora del arma homicida en este montaje de Vasco.

A partir de este momento, la tragedia avanza sin remedio: el duque conoce de primera mano la traición y maquina la forma de matar a esposa y vástago sin dejar huella del deshonor cometido. El castigo es inevitable porque, en su justificación de la barbarie, Casandra y Federico han quebrado una ley divina, la del honor, y Dios exige una reparación. Hace aparición en escena un personaje que, dos horas antes, ya había impactado al espectador durante las correrías nocturnas del noble al comienzo de la obra:

la actriz italiana Andreлина<sup>182</sup>. Interpretada con dulzura y misterio por Savitri Ceballos, se trata de un personaje cuyas palabras al inicio de la pieza funcionan como un vaticinio para el duque, una figura que Vasco utiliza como ominoso heraldo del *fatum* y catalizador del elemento trágico de la función, hasta el extremo de entrar a escena portando la espada que el duque ofrece a su hijo para matar a Casandra.

Otra apuesta personal de Vasco fue ocultar los cadáveres a los ojos de los espectadores. Según el texto, tras la ejecución del doble asesinato una cortina se abriría y dejaría ver el resultado de la violencia del duque. Con esta impactante imagen se cerraría la tragedia. Pero el director quiso descargar el peso de la tragedia de los hombros del culpable y repartir la desolación final entre todos los personajes de la obra, constreñidos por el *fatum* al mismo nivel<sup>183</sup>. Además, al igual que Lope no muestra al público la felicidad de los cuatro meses de amor entre Casandra y Federico, Vasco declara:

Yo no he querido tampoco hacer la muerte de los amantes en escena, fundamentalmente haciendo una referencia a lo que es la tragedia clásica, que procura que todo lo horrible y todo lo maravilloso pase fuera de escena, consiguiendo que el espectador reconstruya de la manera más personal posible lo que está viendo. Lope se reserva una parte y yo me reservo otra. (Zubieta, 2005: 34)

Ante este desenlace escénico de la obra, el crítico del diario *El Mundo*, Javier Villán, apuntó que “la tragedia de Lope es inquietante por lo bestia y el montaje de Eduardo Vasco lo es por lo sutil” (2005: 55). En efecto, desde el primer segundo del espectáculo hasta el último, el escenario rezuma elegancia y sobriedad, espolvoreando

---

<sup>182</sup> Aunque en el original de Lope se indica que el duque y sus acompañantes no llegan a ver a Andreлина en pleno ensayo con su compañía teatral, tan solo escuchan su voz surgir desde dentro de la fachada del vestuario, Vasco decide otorgar entidad física al personaje. Para lanzar sus versos premonitorios, la sitúa en el escenario de cuclillas, portando una espada, bajo un foco de luz que la convierte en una aparición de ensueño, casi fantasmagórica. Esta originalidad del director fue alabada por la crítica: “En las fugaces apariciones oníricas, o de realidad superpuesta, de Savitri Ceballos en la actriz italiana Andreлина, muestra Eduardo Vasco la estimable metateatralidad con que estiliza la rudeza de esta tragedia” (Villán, 2005: 55). Vasco confía tanto en el poder sugestivo y en la fuerza simbólica de este personaje secundario que lo escoge como imagen para el cartel del montaje.

<sup>183</sup> En este sentido, debe apuntarse un dato que pone de relieve los profundos cambios en la recepción de los clásicos durante las últimas décadas. En 1986, tal como se ha estudiado en esta tesis, el drama de la honra calderoniano *El médico de su honra* fue recibido por parte de la crítica y del público con un condicionante que actuó de losa insalvable para el espectáculo: todavía entonces imperaba una visión del teatro barroco como emblema de una ideología reaccionaria y retrógrada capaz de admitir la violencia machista. Se condenó el caso criminal que sustentaba la acción dramática, dejando predominar los aspectos éticos y morales sobre los artísticos a la hora de valorar la calidad del montaje. Sin embargo, en 2005, cuando se estrena *El castigo sin venganza*, y aunque Vasco opta por hacer el menor hincapié posible en la escena del asesinato final y en sus sangrientos resultados, los juicios en torno a su montaje abandonan las preconcepciones y los lastres ideológicos que pesaban sobre los clásicos a mediados de los 80, para apreciar la historia de Lope y su puesta en escena desde un punto de vista humano y teatral.

sobre el patio de butacas la tensión erótica que electriza a los protagonistas, la sensación opresiva que experimentan los personajes en el palacio de Ferrara y el aire gélido de la tragedia. El montaje fue definido como “sobrio, cuidado y limpio” (Barrena, 2005: 50), “serio y sombrío (...), muy atento al núcleo central del conflicto dramático, presentado con un punto de lenta solemnidad” (García Garzón, 2005: 66). De hecho, en su paso por Gran Canaria, el espectáculo no interesó al crítico local por su “falta de ritmo y visión escenográfica rígida y fría” (García Saleh, 2005: 16). No obstante, Vasco se adapta sin fisuras al compás impuesto por el discurso dramático de la obra, entrecortado, vacilante en ritmo y forma, durante la primera jornada; denso, parsimonioso reflexivo en los extensos soliloquios de los actos segundo y tercero, como apunta su editor Carreño (1990: 76-78). Quizá el mayor acierto de Vasco en este trabajo fue que “no prima la cuestión del honor, sino los seres humanos”, como destacó Negrín en la revista *La clave*, que proseguía apuntando: “El público sigue la obra casi con unción religiosa. Un buen equipo actoral en un montaje inteligente: la intriga y la emoción llegaron al patio de butacas sin desfallecimientos” (2005: 94). Pérez-Rasilla, desde su doble posición de crítico periodístico y académico, no dudó en aseverar con rotundidad que esta propuesta de Vasco posibilitó:

Un espectáculo denso y limpio, intenso y solemne, pero carente de cualquier tipo de pretenciosidad o de pedantería (...). Una majestuosa versión de *El castigo sin venganza*, uno de esos espectáculos indispensables y necesarios en nuestra cartelera. (2005)

### 3.8.3. La pasión juvenil y Lope. Una Belisa ecléctica y glamourosa

#### 3.8.3.1. Antecedentes y exégesis: una pieza por explotar

En el canon lopesco moderno, la comedia urbana *Las bizzarrías de Belisa* ha ocupado un lugar discreto. Frente a otras piezas del mismo género, como *La discreta enamorada* o *La dama boba*, que han gozado de una presencia continua en los escenarios del siglo XX, las historias de amor de Belisa y su competidora Lucinda se han podido ver en las tablas hasta en cinco ocasiones, una cifra que la convierte en un título visitado pero en un segundo plano respecto al canon escénico de Lope.

La primera representación moderna de esta comedia data de 1941, año en que Felipe Lluch la dirigió en el Teatro Español. Sobre este montaje, detalla Peláez:

Lluch se plantea esta comedia, una de las últimas de Lope, como una prezarzuela, luego cuajada por Calderón, madrileñísima, con tipos y estampas populares, bien orquestados con una acertada escenografía de Burmann, tanto en el decorado de la casa como en el cañaveral de Manzanares, con trajes diseñados por Caballero y Comba y con el acierto de canciones y músicas compuestas por el maestro Parada, que atendió inteligentemente la acotación de Lope de, “en los intermedios sonará una muy suave música”. La interpretación fue, en general, bien acogida por la crítica (...). Coinciden todos en la pulcritud, sencillez y eficacia de la dirección. (1997: 196)

Belisa tendrá que esperar cuarenta y siete años para regresar a un escenario español. En 1988, la compañía Zascandil Teatro, bajo la dirección de Carlos Vides, y con la participación de una joven Blanca Portillo, la estrena en el Teatro Menacho de Badajoz, desde donde viajará a las VI Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería para iniciar una larga gira por diferentes ciudades españolas. Cinco años después, en producción de Teatro del Mundo, el director John Strasberg, en colaboración con los actores Emilio Gutiérrez Caba y Alicia Sánchez, la estrena en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares (Madrid). Y, en 1999, Tantarantana Teatre, con dramaturgia de Santiago Sans y dirección de Antonio Simón, la lleva al Teatro Tívoli de la ciudad condal, dentro del Festival Grec de Barcelona de ese año y en coproducción con el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Pero la auténtica recuperación contemporánea de *Las bizzarrias de Belisa* se asocia al montaje de Eduardo Vasco para la presentación pública de su ambicioso proyecto: la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico. El espectáculo constituyó un auténtico éxito de público y de crítica<sup>184</sup>. El dramaturgo García May, seguidor de la trayectoria de la CNTC desde sus inicios, escribía en el volumen de homenaje a los 25 años de historia de la institución:

De todos los Lope representados en la CNTC, mi favorito absoluto es *Las bizzarrias de Belisa*. (...) Lope, anciano, a un año apenas de su muerte, escribe esta comedia juvenil con esa libertad absoluta que se encuentra en el último periodo de Picasso, en

---

<sup>184</sup> La pieza ha experimentado una cierta revalorización desde este montaje. En el *Canon 60*, elaborado por los investigadores del proyecto TC/12 para visibilizar el núcleo fundamental del patrimonio teatral clásico español y consultable en la dirección <<http://tc12.uv.es/index.php/produccion-cientifica/edicion-del-patrimonio-teatral/canon-60>>, se incluye esta obra entre las quince seleccionadas del conjunto de la producción lopesca. Es muy posible que en su elección haya influido la exitosa reivindicación del texto por parte de la CNTC. Como también es probable que en la decisión de Vasco de llevarla a las tablas influyera la publicación, tres años antes del estreno del montaje, de una edición en la editorial Cátedra de *Las bizzarrias de Belisa* (2004) a cargo de García Santo-Tomás. Desde la publicación, en 1963, de la edición de Zamora Vicente para Espasa-Calpe, el título apenas había recibido atención en exclusiva. Se encuentra por estudiar la relación entre escena y edición de textos barrocos, puesto que no es difícil apreciar cómo los teatreros escogen una pieza tras una revisión reciente desde la filología, o cómo los estudiosos se lanzan sobre textos olvidados cuando algún profesional de la escena se atreve a recuperarlos. Se trata de una interesante retroalimentación que debería potenciarse y hacerse más común y natural.

las películas finales de Ford, Renoir o de Orson Welles: sin preocuparse por nada ni por nadie, disfrutando. No es casual que se eligiera este título para la inauguración de la Joven Compañía; no lo habría mejor. (García May, 2012: 100)

En efecto, este montaje ofreció en sociedad los resultados de dos años de trabajo y un arduo proceso de selección que comenzó con mil currículos y terminó con catorce actores de entre veintitrés y treinta años, casi todos procedentes de la RESAD, dignos supervivientes de hasta tres cribas —de los mil candidatos, se seleccionaron cuatrocientos para las audiciones y, de estos, un grupo de treinta tuvo la oportunidad de realizar un curso selectivo de un mes del que salieron las siete chicas y los siete chicos definitivos—. Tras intensos meses de formación y contando con la dedicación especial que brindó Vasco al conjunto a lo largo del año 2006, el elenco de jóvenes se hallaba preparado para protagonizar *Las bizarrías de Belisa* en un particular “montaje de director”, tal como definió Vasco su trabajo escénico en una entrevista (Zubieta, 2007: 40).

En declaraciones a la prensa, el director reconocía que el título demandaba un alto nivel de interpretación y un dominio excelente de la técnica del verso: “No es una obra que pueda hacer cualquier actor, se necesitan virtuosos; tiene un verso exquisito, elaborado, preciosista” (Bravo, 2007: 80). Era, por tanto, un auténtico reto para los jóvenes y un acicate para el nuevo responsable de la CNTC, que debía probar la necesidad de un proyecto de estas características y aportar resultados solventes. Para ello, Vasco no dudó en adaptar el texto de Lope mediante añadidos de otros textos, supresiones, cortes, modificaciones o ampliaciones, con el objetivo de amoldarse a las necesidades de la compañía y realizar un reparto equilibrado de los versos entre los catorce intérpretes.

Al igual que en *El castigo sin venganza*, opta por acortar la extensión del texto: de los 3.021 versos del drama inspirado en Bandello, se conservaron 2.550; y los 2.765 versos de *Las bizarrías de Belisa*, pasan a ser 2.356 en la versión. Pero en sus tareas de adaptador, Vasco no procede de la misma manera en ambas obras. Mientras que en la tragedia se decanta por la fidelidad al texto original<sup>185</sup>, en la comedia, territorio más proclive al juego y la experimentación, se permite mayores libertades. Es así como Vasco introduce con maestría fragmentos dramáticos o líricos del Fénix ajenos a *Las bizarrías de Belisa*, pero

---

<sup>185</sup> El cambio más reiterado por Vasco sobre el texto de *El castigo sin venganza* es la eliminación de versos o estrofas de los largos parlamentos de los personajes. Esto persigue potenciar la acción de la pieza, otorgándole un dinamismo que los excesos líricos o descriptivos y algunas referencias cultas de época pueden impedir. Dentro del máximo respeto a la perfección de la tragedia de Lope, Vasco se propuso ofrecer la trama limpia y despejada de aditamentos para el disfrute del espectador actual.



que funcionan a la perfección en su interior y en el seno del montaje, de modo que el espectador percibe la dramaturgia como un todo homogéneo y fluido, sin engarces.

Destaca la creación *ad hoc* de dos personajes que no existían en la obra de Lope y en cuyas bocas se ponen cuatro sonetos a lo largo de la obra. Tres son declamados por Marcela —dama querelosa contra el amor, según se indica en el *dramatis personae* de la versión de Vasco— y están situados al comienzo y al cierre del primer acto, y al final del tercero<sup>186</sup>. Versan sobre el extraordinario poder que posee el amor y coinciden, por tanto, con la temática de la comedia, cuya trama se configura a partir de los efectos y la fuerza de este sentimiento<sup>187</sup>. El personaje de Flora recita el cuarto soneto del espectáculo, al comienzo del tercer acto, para describir el momento en que transcurre la acción: la noche<sup>188</sup>. Flora abandona así, de manera transitoria, su función principal durante la representación: anunciar los cambios de espacio a medida que se desarrolla la acción de la comedia<sup>189</sup>.

La particular revisión del texto original de *Las bizarrías de Belisa* por parte de Vasco y sus implicaciones conceptuales ha sido estudiada en profundidad por Fernández (2013) en su detallado análisis de este montaje de la CNTC. De la obra lopesca han sido pocos los estudiosos que se han ocupado en profundidad. González (1994) ha investigado las hipótesis de representación que se desprenden del texto destacando la potente teatralidad que surgiría en las tablas al asumir las didascalias implícitas en el texto durante la escenificación. Serralta (1996) se ha centrado en la problemática textual de la pieza y, más recientemente, González-Barrera (2010) ha tratado de vincular la biografía de Lope en sus últimos años, su desencanto ante el triunfo de nuevos jóvenes poetas en Madrid, con el menosprecio de la corte que se desprende de algunos parlamentos de la obra.

---

<sup>186</sup> Se trata de los siguientes sonetos lopescos: “Si en un carcaj dorado están metidas”, perteneciente a la comedia *Quien ama no haga fieros* (Parte XVIII, 1623, acto I), “Amor, todos se quejan que eres loco”, de *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría* (Parte VI, 1615, acto I) y “Amor, enfermedad de los sentidos”, de *Santiago el verde* (Parte XIII, 1620, acto I).

<sup>187</sup> Sobre el “eros” como motor de acción de la comedia barroca resulta fundamental el trabajo de Oleza (1990). A su presencia y plasmación en la escena contemporánea he dedicado un trabajo (Mascarell, 2012a).

<sup>188</sup> Es el soneto “A la noche” (“Noche, fabricadora de embelecocos”), publicado en *La hermosura de Angélica con otras diversas Rimas de Lope de Vega Carpio* (1602).

<sup>189</sup> Los espacios que Flora anuncia al público son: “Sala en casa de Belisa” (en cinco ocasiones), “Soto del Manzanares” (en dos), “Puerta de la casa de Lucinda” y “Un coche” (ambos, en una sola ocasión).

Es posible que su aspecto de comedia de capa y espada convencional, como tantas otras del Fénix, haya sido la causa de su descuido. *Las bizarrías de Belisa* cuenta la historia de dos parejas cuyos destinos van evolucionando a través de una maraña de intrigas y enredos. Belisa, muchacha rica, soltera y de gran independencia, se enamora sin remedio de don Juan, joven al que ha salvado en un reyerta callejera y es pretendiente de otra dama, Lucinda, la cual juega a darle celos con otro caballero, Octavio. El segundo galán es el atildado conde don Enrique. Enamorado de la protagonista, accederá a aliarse con Lucinda y simular su amor por ella en un intento por provocar los celos de don Juan y de Belisa. Tras una serie de peripecias y equívocos, tal como marca el género dramático, se impone finalmente el orden. Las transgresiones amorosas se diluyen en el cauce del matrimonio: Belisa casa con don Juan, y Lucinda, con don Enrique.

Sin embargo, debajo de un argumento previsible que recoge muchos de los tópicos de la comedia urbana, esta obra ofrece interesantes atractivos. El primero lo constituye el marco cambiante y repleto de estímulos en el que se desarrolla la acción, una urbe madrileña en expansión cuyas oportunidades de movilidad entre casas, calles y espacios de recreo —como el frecuentado Soto del Manzanares— la convierten en un personaje más de la trama. El segundo, el brillo y el vuelo de un verso que apunala la teatralidad de toda la pieza, como ha demostrado Leyva (2000) al analizar la relación entre los diferentes tipos de métrica y el juego escénico en esta comedia. Y, el tercero, el carácter de su protagonista, Belisa, una mujer resuelta, osada y libre, capaz de vadear la opinión general y las reglas sociales si su deseo íntimo se lo exige.

Porque en esta comedia, como observa Arellano, “por mucho que el honor y sus preocupaciones aparezcan a menudo en el nivel verbal, la acción está dominada por el amor y el deseo, por la fuerza de la juventud y de la pasión” (1995: 210). Así, el amor y la pasión mueven a una ingeniosa y atrevida Belisa que no duda en arriesgar su honor disfrazándose de caballero o haciendo uso de las armas. Este “varonil” comportamiento femenino aleja al espectador del concepto femenino clásico. De hecho, en la lucha abierta entre Lucinda y Belisa por conseguir a don Juan se proyecta un nuevo tipo de amor: el “amor al uso”, que se impone en la sociedad barroca entre las cortesanas dueñas de un capital económico, social y cultural jamás visto con anterioridad. Y Belisa, rica por herencia familiar, ama y señora de su destino, es el perfecto exponente de esta nueva

realidad femenina<sup>190</sup>. Por todas estas razones, y porque la maestría dramática del Fénix resulta palpable en la construcción y el desarrollo de esta comedia, no es difícil concluir que la pieza requería la atención de la CNTC y que su atinada elección marcó el éxito de un proyecto, el de la Joven, que venía precedido del abandono por parte de Marsillach y del olvido por parte de Pérez Sierra, Amorós y Alonso de Santos. Pues, como sintetiza Kirschner:

*Las bazarías de Belisa* es una comedia que sobresale por la fusión de arte y vida, de conocimiento y pasión. No es un mero ejercicio dramático sino la jugosa muestra del maestro quien, en pleno dominio técnico de su arte y en plena vejez, muestra su brío y la viveza de su espíritu. Representa su triunfo sobre la condición humana, sobre la cercana muerte puesto que, gracias a su imaginación y a su virtuosismo, puede evocar la fuerza de la pasión como si, al igual que Belisa, apenas la hubiese descubierto. (1997: 79)

### 3.8.3.2. Recepción y análisis: *swing* escénico con destellos dorados

El crítico García Garzón resume, desde las páginas de *ABC*, las principales virtudes del montaje de Vasco y las claves de su fascinación para el público:

Eduardo Vasco ha puesto en pie una versión dinámica de la pieza de Lope, con ritmo y sentido, ligero avío escenográfico (un conjunto de sillas *déco* que tanto sirven de coche de caballos como para definir ambientes), y salpicada de subjugos y guiños internos, a veces postizos al transcurrir de la obra pero impregnados del sentido travieso que se ha querido dar al montaje, animado por una agradable selección de canciones de los años 30 del pasado siglo. Esa impronta tiene también el vestuario (...), otorgando al torbellino de enredos un sesgo de festivo y, al tiempo, sombrío carnaval de las pasiones, que Miguel Ángel Camacho ilumina sabiamente, encendiendo las figuras sobre el severo fondo del escenario. (2007: 68)

Como en el montaje de *El castigo*, el minimalismo escenográfico y la sobriedad en el *atrezzo*, otorgan el protagonismo escénico a los personajes, sus relaciones, sus palabras y sus peripecias. Las aventuras amorosas de Belisa transcurren en un espacio vacío, de paredes negras y suelo del mismo color, pero de intenso brillo, en competición con el del piano que ocupa el centro del escenario y donde, de nuevo, Ángel Galán interpreta piezas del repertorio moderno que, a lo largo del espectáculo, se combinan con la música grabada que acompaña las escenas cantadas del conde y las intervenciones de Marcela<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> Es el mismo paradigma de *La viuda valenciana* y su protagonista Leonarda, la cual “es rica, está libre, vive sola y cree que puede decidir enteramente sobre su destino. Rechaza a sus pretendientes y elige por sí misma su objetivo amoroso” (Ferrer, 2001: 46). Serralta ha estudiado la relación entre el concepto del “amor al uso” y el protagonismo femenino en las comedias barrocas (1979).

<sup>191</sup> La música en directo pertenece al compositor húngaro György Ligeti y forma parte de sus *Estudios*

Los únicos elementos que se admiten en escena son catorce sillas de madera lacada en negro y tapizadas, en su respaldo, con vistosas telas de estilo *art déco*. Son lo primero que ve el espectador cuando se alza el telón, colocadas frente al público formando una fila a lo largo del prosenio, y con un actor situado detrás de cada una de ellas. Los intérpretes se encargan de desplazar y ubicar estas sillas a lo largo y ancho del escenario para crear con ellas tanto los interiores en los que se desarrolla la acción —salones, habitaciones— como los exteriores —el soto, las plazas y hasta las calles de un bullicioso Madrid con carruajes—. Mientras Flora, en un guiño metateatral que forma parte del estilo dinámico, juguetón y juvenil de este montaje, apuntala las coordenadas espaciales con su enunciación del lugar al que se traslada la acción, las sillas redefinen el espacio con su posición y color. De hecho, el cromatismo de los tapizados de las sillas no resulta baladí. Sintetiza la esencia de los lugares donde se encuentran los personajes: el verde remite al soto, los blancos y oros iluminan el lujo de la casa de Belisa, el negro sirve para la reja de la casa de Lucinda... La movilidad y la ligereza de las sillas, además, permiten una traslación escénica perfecta de la porosidad espacial que plantea el texto de Lope —verbigracia: la puerta del salón de Belisa la representan dos sillas que, juntas o separadas, niegan el acceso o lo permiten a sus visitantes—. Entre el ámbito público y el privado existe una esponjosa frontera que es transgredida continuamente por los personajes de esta comedia a través de movimientos de entrada y salida: del salón a las calles, de la verja al coche, del soto a los aposentos más interiores. Estos frecuentes desplazamientos ponen de relieve las libertades y la movilidad que permite una urbe en imparable crecimiento a sus habitantes. Y las sillas representan a la perfección esta permeabilidad de los espacios.

La iluminación, por su parte, juega un papel fundamental para resaltar a los personajes en la cámara oscura que es el escenario —especialmente a la deslumbrante Belisa— pero, sobre todo, destaca por su empleo para dividir los términos del escenario cuando se presentan de manera simultánea dos escenas distintas. El caso más patente se produce durante el relato que hace Belisa de su primer encuentro con don Juan (vv. 73-294). Al mismo tiempo en que la joven desgrana ante Celia los sucesos que le

---

*para piano* (Libros I y II: *Désordre*, *Cordes à vide*, *Arc-en-ciel*, *Automne à Varsovie*, *Fém*, *En suspens*). En cuanto a la música grabada que sirve de fondo a los cantos del conde y sus acompañantes, se trata de canciones de los años 30 (*Pick Yourself Up* de Fields y Kern; *Dreaming a Dream* de Tunbridge, Waller, Lee y Weston; *We'll Make Hay While the Sun Shines* de Brown y Freed; *How's Chances* de Irving Berlin; *In the Dark* de Bergman y Hill). Finalmente, la canción que se emplea para ambientar los sonetos recitados por Marcela pertenece al grupo de *rock* alternativo Blonde Redhead y se titula *Doll is Mine*.

acontecieron una tarde de paseo en coche por el Prado, en un segundo plano del escenario, tenuemente iluminado, un grupo de actores escenifica la narración de Belisa a través de una mímica que evoluciona a medida que lo hace el relato de los hechos.

Con este recurso se consigue atrapar la atención del espectador, desacostumbrado a los largos recitados en los que debe realizar un esfuerzo de concentración para imaginar, en su mente, las acciones que se describen por medio de los parlamentos. Familiarizado con la cultura visual del cine, el público agradece “ver” aquello que está siendo narrado por uno de los personajes. Se trata de un recurso característico del lenguaje fílmico, empleado para imprimir ritmo y dinamismo a la historia, y que aquí se consigue mediante efectos escénicos tan sencillos como cautivadores: la posición de las sillas, un conveniente sonido de percusión y la agitación rítmica de los cuerpos de los actores generan la ilusión de que estos viajan en carruajes tirados por caballos. Un recurso que, sin ocultar juguetonamente su artificialidad teatral, será utilizado varias veces a lo largo del montaje y al que incluso se incorporará el piano, transformándose durante unos minutos en un suntuoso coche de caballos por las calles del Madrid barroco.

Precisamente la figura del coche, con sus connotaciones de solvencia económica, posición social privilegiada, modernidad y buen gusto, sintetiza a la perfección la nueva cultura materialista que, en el ámbito cosmopolita y entre las clases pudientes, empezaba a despuntar en el Madrid del Seiscientos. Una cultura que Lope traslada magistralmente a la escena en *Las bizzarrias de Belisa*<sup>192</sup>. No extraña, pues, que Eduardo Vasco ponga especial cuidado a la hora de escenificar los pasajes “móviles” de la obra, en los que el coche ofrece un ámbito íntimo, oculto a las miradas externas, pero también funciona como un elemento que circula por el espacio público de la ciudad exhibiendo el poder de sus propietarios.

La “cultura del objeto” o el “materialismo”, de hecho, impregnan toda la trama de la comedia, tal como ha identificado García Santo-Tomás en su edición del texto (2004: 44-56). Y no solo por las continuas referencias a la influencia del dinero para conseguir el

---

<sup>192</sup> García Santo-Tomás ha analizado el papel de coche en las tramas lopescas de sus comedias urbanas. Según su estudio, dentro del repertorio del dramaturgo, *Las bizzarrias de Belisa* supone “el tratamiento más complejo del coche con relación a la construcción de las relaciones sociales que se llevan a escena” (2003: 229). Además de servir para los numerosos desplazamientos por Madrid que aparecen a lo largo de la comedia, la importante presencia del coche en esta obra enlaza con la cultura cosmopolita de la época y pone en relación a los personajes con el entramado urbano y social de la ciudad que habitan.

éxito en la corte —don Juan espeta a Tello: “¡Majadero! / ¿Amores en la Corte, sin dinero? / ¿Y más ahora, que tan caro es todo?” (vv. 371-373)— o por las rentas heredadas que permiten a Belisa vivir a placer y rodeada de lujos sin necesidad de buscar un marido rico.

En esta pieza lopesca, diversos objetos circulan y cambian de mano bajo el signo del fetichismo amoroso: sortijas, dádivas, cartas, vestidos... Esta multitud de detalles acaba por definir un ambiente sofisticado donde los objetos personales representan un placer visual y, a la vez, un signo de distinción. En este sentido, puede apuntarse el *voyeurismo* del que hace gala la criada de Belisa cuando penetra en el aposento de don Juan y observa el ajuar masculino para, posteriormente, describírselo a su ama<sup>193</sup>. Del cosmos materialista en el que se desarrolla la trama de la obra no escapa, siquiera, el concepto puesto en liza del amor. La dinámica que marcan las dos damas protagonistas, Belisa y Lucinda, equipara la seducción a un sistema de intercambio económico. Para ambas, los galanes se asemejan a los bienes de consumo, pues resultan tan intercambiables como las prendas de vestir que se prestan. De hecho, el vestuario y el triunfo amoroso se imbrican de tal modo en esta pieza que la venganza final de Belisa y el definitivo éxito sobre su contrincante femenina se produce gracias a un señuelo de tela: un hermoso vestido que Belisa cede a Lucinda, de manera engañosa, para sus nupcias con don Juan, quien finalmente casará con la dama que da título a la obra. El poder económico y la suntuosidad de las galas que poseen las protagonistas quedan vinculados, así, con el poder amoroso y el triunfo en la consecución del hombre que se desea. No es casual, pues, que el lujo, el brillo y la belleza sean elementos básicos del montaje de *Las bizarrías de Belisa* para la CNTC.

Vasco sube al escenario el esplendor que ilumina a las damas en el texto, donde la moda ocupa un papel crucial. De hecho, a medida que avanza la trama, Belisa va desplegando todo el arsenal de su guardarropa ante los galanes, ante su enemiga y ante el público, con el objetivo estratégico de fascinar, de seducir para, finalmente, vencer. Las acotaciones presentes en el texto y los comentarios de los personajes ante la exhibición *in crescendo* del potencial estético del vestuario de Belisa así lo confirman —“¡Qué bizarra!,

---

<sup>193</sup> “BELISA: Aguardo / el vestido de la noche. FINEA: ¿La cama dices? De raso / de la China un pabellón, / lo limpio, no sé pintarlo, / un tafetán lo cubría; / lo demás, baúles, trastos / de casa, ajuar de mozos: / libros, guitarra, ante, casco / y un broquel en un rincón.” (vv. 1110-1119)

¡qué gallarda! / ¡Qué talle! ¡Qué lindo aseo!” (vv. 785-786), exclama don Juan al verla en el Soto—. El vestuario de Caprile en el montaje de Vasco potencia estos efectos de admiración ante los cambios de atuendo de la protagonista. Y lo consigue, sobre todo, mediante unos figurines que fusionan de manera ecléctica diferentes estilos del siglo XX, en una conjunción posmoderna donde se entremezclan las modas femeninas de los años 20 y 30 con elementos de otras décadas de la modernidad e, incluso, con pinceladas barrocas<sup>194</sup>. En el espectáculo de Vasco, Belisa experimenta hasta siete cambios de vestuario gracias a seis diferentes vestidos. La protagonista abre la función enfundada en un traje de “luto galán” —y el adjetivo de la acotación lopesca no es gratuito: busca destacar el embellecimiento del traje de luto al uso— en brocado de deslumbrante color negro, adornado con lentejuelas plateadas y una pequeña mantilla de vistosos flecos sobre el escote y los brazos. Podría tratarse de un vestido de gala actual que no oculta, en el corte de su falda, un aire clásico.



*Las bizarrías de Belisa*, el primer montaje de la Joven CNTC, sintetiza lo mejor del estilo de Vasco a la hora de representar a los clásicos españoles. El eclecticismo estético marcó el vestuario de los personajes.

El Soto sirve de marco para que Belisa luzca el atuendo que marca su cambio de humor y su abandono del estado de luto: un distinguido vestido con escote de pico, tirantes al cuello y entallada cintura, desde la que se deja caer una ligera falda plisada cuyo

<sup>194</sup> Para detectar los diferentes estilos que marcan el vestuario de este montaje ha resultado fundamental el volumen *Moda. Historia de los diseños y estilos que han marcado época*, de Stevenson (2011).

vuelo concuerda con el dinamismo de la protagonista en esta escena (véase la imagen de arriba). El vestido es ya del color dorado —con sus connotaciones de poder y triunfo; enfrentado simbólicamente al plata omnipresente en el vestuario de Lucinda, segunda en el pódium del amor de esta comedia— que caracterizará a la dama a lo largo del montaje. Complementa el conjunto un hermoso *foulard* que hará las delicias del apasionado conde cuando se apodere de él para olerlo con fervor de tanto en tanto. Otros dos vestidos más de Belisa seguirán esta misma línea de elegancia y suntuosidad. Entre ellos destaca, significativamente, la indumentaria que escoge la protagonista para su enlace matrimonial con don Juan al final de la obra. Es la pieza que más se aproxima al traje femenino del Siglo de Oro español, quizá porque, tras las audacias amorosas y estéticas, se debe volver a la norma social y al estilo original.

Sin embargo, hay un vestido de Belisa —siempre usado en la intimidad del hogar femenino— que resulta, probablemente, el más emblemático del montaje, por ser el único que Belisa utiliza en dos ocasiones, y porque lleva la trama de Lope, de manera rotunda, a los “felices años 20”. Se trata de un vestido de seda adornado con motivos geométricos compuestos por una delicada pedrería cosida a la tela. Con sus finos tirantes y escote al desnudo, su corte recto de cintura y su talle bajo, a la altura de la cadera, representa la quintaesencial del vestido *vintage*. Belisa, en esta versión escénica de la comedia realizada por Vasco, recuerda a las mujeres del dibujante e ilustrador Rafael de Penagos: su estilo sintetiza los cambios fundamentales de la vestimenta femenina de la primera parte del siglo XX<sup>195</sup>. Entre ellos, la desaparición del corsé, que empieza su declive en 1910 y deja de usarse tras la Primera Guerra Mundial.

Si el ambiente que envuelve esta comedia está tocado por la primavera, la alegría, la noche, la despreocupación, el bienestar económico y la juventud, si es un ambiente relajado, sensual, donde la mujer lleva la iniciativa erótica y escoge, seduce, engaña para hacer realidad sus deseos, no extraña, pues, que Vasco relacione *Las bizarrías de Belisa* con la atmósfera social de la década de los 20. En primer lugar, porque la suntuosidad, la

---

<sup>195</sup> La Belisa de Vasco, caracterizada como una joven urbanita de clase alta durante las primeras décadas del siglo XX, parece salida de la pluma de este artista gráfico que, en una época fundamental de cambios sociales para la mujer, le otorgó un protagonismo especial en sus diseños hasta convertirla en símbolo de modernidad, erotismo e incitación al consumo. Las muchachas dibujadas por Penagos para anuncios de productos de belleza, reportajes en magazines o portadas de novelas femeninas reflejaban el vitalismo, el desenfado, el brillo, la elegancia y el cosmopolitismo de las mujeres de la élite del momento, tan cautivadoras y sensuales como independientes y cultas. Sus rasgos y su estética son analizados en profundidad por Pérez Rojas, especialista en la trayectoria de Penagos (2006: 194-244).



elegancia, el brillo, la exquisitez de la moda femenina de esta década parece encajar a la perfección con la personalidad de Belisa y la del mundo en el que vive. En segundo lugar, porque la época de entreguerras supuso un incremento de la libertad femenina en el marco de las grandes ciudades occidentales proporcionando un papel relevante al mismo deseo femenino que impulsa la acción de la comedia lopesca. Baste recordar el fenómeno de las *flappers*, mujeres que hicieron de la desvergüenza un estilo y se lanzaron a adoptar actitudes masculinas, tal como se atreve, salvando las distancias, Belisa travestida de hombre luchando con la espada en plena calle. El traje de caballero es, precisamente, el atuendo que da fin a este breve repaso al guardarropía de Belisa. Un traje que cuenta con sombrero de ala ancha con un brillante ribete, casaca y capa bordadas en color dorado y pantalón negro ajustado que combina con unas altas botas. Hasta la elegancia acompaña a Belisa en su escena nocturna de riña. La sofisticación se convierte en marca definitiva del personaje.

El vestuario del resto de personajes de la obra también se inspira en el eclecticismo, la hibridez estilística y la alusión a diferentes épocas. Las dos criadas visten ropas prototípicas de las muchachas de servicio de los años 20 y 30, con un punto folletinesco de sensualidad y picardía —esas faldas demasiado cortas y ahuecadas por los cancanes como para no dejar al aire sus pantorrillas mientras trabajan—. Celia, la amiga de Belisa, luce una amplia falda a la cintura con informales bolsillos, muy de los años 50, y un top de tirantes que podría comprarse en cualquier *boutique* de moda actual. Lucinda aparece en su balcón con un batín de seda plateado que remite a las divas del cine hollywoodiense. En cuanto a los personajes masculinos, mientras don Juan y su criado Tello visten un vestuario barroco convenientemente filtrado por la modernidad —la delicada piel de la casaca y los pantalones del galán recuerda las calidades actuales de este material—, el conde Enrique y sus amigos se caracterizan por su aspecto de dandis *fin de siècle* con sombrero de copa, capa negra y traje con bordados plateados. Octavio, el tercer galán, junto con su acompañante Julio, visten como militares decimonónicos.

Mención aparte merecen Flora y Marcela, los personajes femeninos con aire metateatral introducidos por Vasco entre el elenco original para intensificar la espectacularidad y el punto lúdico del montaje. Marcela se deja impregnar, como dama querellosa, con los toques agresivos que aportan las americanas y gabardinas, el pelo a lo *garçon* y los tonos oscuros. Y Flora, en su recitado del soneto a la noche, se transforma en

un Gilda de largos guantes negros y movimientos sensuales enfundada en un ajustado vestido palabra de honor, como el de Rita Hayworth en el film de 1946. El gesto de Flora al recoger sus cabellos con los brazos en alto y dejarlos caer lujuriosamente en cascada recuerda al que realiza la actriz americana en su mítico baile de la canción *Put the Blame on Mame*. No es la única intertextualidad cinematográfica. También Finea es casi una Liza Minnelli cuando, apoyando su cuerpo con sensualidad en el piano, iluminada mediante un potente foco e imitando el acento alemán de un cabaret a lo *Der Blaue Engel*, anuncia cantando “Te espero, Belisa, aquí” —texto introducido por Vasco entre los versos 2646 y 2647 para realizar el cambio espacial desde la calle a la sala—. Las referencias de Vasco a distintas épocas de la modernidad trascienden el nivel del vestuario para adentrarse en la gestualidad y el movimiento de los personajes en un espectáculo de teatro clásico que bebe de la estética y la atmósfera del siglo XX e, incluso, se atreve a rendir pequeños homenajes al cine.

Apuntaba Roland Barthes que un vestuario teatral demasiado rico puede caer víctima de la “enfermedad estética, de la hipertrofia de una belleza formal sin ninguna relación con la obra” (1967: 68). Vasco ha sorteado este peligro con maestría en sus montajes de la CNTC, pese a que todos ellos han destacado por un figurinismo efectista, preciosista, concebido desde el detalle y el lujo. Y ha logrado esquivar esta hipertrofia porque sus apuestas en vestuario son la consecuencia de un estudio en profundidad en torno a la obra y su significado. En el caso de *Las bizzarrías de Belisa*, el riesgo estético y la originalidad de su propuesta se amparan en una lectura tan personal como rigurosa de la comedia lopesca, de la que ha sabido extraer su esencia—el ardor y el impulso juveniles, la elegancia de una sociedad cortesana rodeada de lujos, los motores del deseo y la pasión, la frescura, fuerza e independencia de la joven protagonista— para plasmarla a través de múltiples referencias estéticas a la modernidad. De este modo, y pese a las múltiples rarezas (o “bizzarrías”) que pueblan el montaje, nada chirría al espectador en una puesta en escena donde el verso y la historia de Lope llegan con fluidez al público. Peter Brook, en de su trayectoria como director, recuerda un caso similar de trabajo escénico con una obra de Shakespeare:

En mi escenificación de *Trabajos de amor perdidos* hice que el personaje llamado Dull, alguacil, se vistiera de policía victoriano, ya que su nombre me evocó la típica figura del *bobby* londinense. Por otras razones, el resto de personajes llevaban vestidos dieciochescos a lo Watteau, pero nadie se dio cuenta del anacronismo. (2012: 96)

Brook concluía: muchas veces, los contrastes bien dirigidos son, precisamente, aquello que ofrece homogeneidad y coherencia al estilo de una puesta en escena. En *Las bizzarrias* de Vasco, el contraste estético es, tal vez, el rasgo más llamativo para el analista, pero apenas provoca la extrañeza del público porque se encuentra cohesionado bajo el concepto de elegancia que preside todo el montaje. En este sentido, la opinión del crítico Javier Villán sintetiza el sentir general:

El vestuario de Caprile es un lujo para la vista, de elegancia suprema casi iguala las diferencias de clase entre amos y criados: suntuoso y de un buen gusto inexcusable. Como diría un castizo, elegante a la par que sencillo. Vestida por Caprile, iluminada con exquisita sensibilidad por Camacho y dentro de un espacio escénico (Carolina González) articulado en torno a un piano y flexible según el uso que se dé a las sillas, *Las bizzarrias de Belisa* parece mucho más de lo que es. (2008: 43)

La libertad creativa que pone en juego Vasco con este montaje no se plasma únicamente en un vestuario que recoge influencias de varios siglos distintos, sino también en la música que ambienta el espectáculo, una extraordinaria mezcla de *swing*, *rock* y música clásica<sup>196</sup>. Paradigmática resulta la escena de conquista en el Soto del Manzanares, donde la música hace aparición gracias a un gramófono portátil y los vinilos que el conde y sus amigos han llevado al paraje natural. El fondo musical de los años 30 resulta muy apropiado, por su suavidad y ritmo melódico, para la recitación o el canto de los versos por parte de los actores. Además, la música comercial de moda a principios del siglo XX resulta idónea para ambientar el snobismo del conde, definido desde la dirección —y a través de la interpretación del actor David Boceta— como un humorístico y fatuo *gentleman*, de gestos presuntuosos que rozan la caricatura en su repetición.

Asimismo, el desgarrado rockero de Blonde Redhead constituye un acertado fondo para la potente declamación de los sonetos de Marcela, personaje que funciona de manera independiente a lo largo de la representación y que acaba identificándose con el tema contemporáneo de esta banda neoyorkina. La primera referencia musical que ofrece el montaje al espectador es, precisamente, esta canción tan alejada del Siglo de Oro y tan cercana a los gustos juveniles actuales.

---

<sup>196</sup> En una entrevista, Vasco reconoce la miscelánea de elementos que conforman su puesta en escena y la relaciona con el pensamiento posmoderno, con su capacidad para absorber, aglutinar y superponer elementos dispares o referencias temporales distantes: “Hay cierta confusión de épocas y de músicas, que tiene que ver con algo que me interesa mucho: la percepción de nuestro mundo, en el que tenemos mezclas por todas partes que absorbemos de manera muy inmediata” (Zubieta, 2007: 39).

La música moderna y contemporánea es escogida por Vasco para, desde el marco sonoro, acercar la comedia barroca al espectador de hoy. Un reportaje del diario *Público* exponía las claves que motivaron al director para ambientar la acción en un siglo XX que no desecha referencias a otras épocas:

“Queremos conseguir que la gente joven no considere el teatro clásico como algo viejo” (...). La gran oportunidad son estas *Bizarrias*. Entre otras cosas, porque el montaje se ha elaborado con toda la intención. Para empezar, la acción se ha trasladado a los años veinte y treinta en Madrid. “La época en que la gente comenzó a salir por las noches”, señala Vasco. Y se le ha puesto mucha música de esas décadas. Clásicos como Manuel de Falla y Ligeti, pero también contemporáneos como Blonde Redhead. “Esta obra es, ante todo, *swing*<sup>197</sup>”, ratifica el director. (Corroto, 2007: 43)

El procedimiento coincide con el que se empleó para *El castigo sin venganza* y puede bautizarse con el término “actualización”<sup>198</sup>. Se trata de tender un puente que conecte el siglo XVII de la comedia de Lope con el presente contemporáneo de los espectadores mediante una puesta en escena que reubique la historia de Lope en el siglo XX. Un recurso que, a tenor de los resultados y de la recepción de los montajes, Eduardo Vasco supo poner en funcionamiento con éxito. Aunque la acogida de la crítica fue excelente, el mérito no solo debe atribuirse a la particular lectura de Vasco.

La causa del rotundo triunfo de este montaje se halla, en gran medida, en el brillante trabajo de la joven actriz que dio vida a Belisa y que descubrió al público contemporáneo el potencial de las nuevas generaciones de actores, formados en el teatro clásico, para enfrentarse a papeles protagonistas complejos. Eva Rufo, con menos de treinta años de edad, logró demostrar su capacidad interpretativa del verso y protagonizar el siguiente montaje de la Joven, *La noche de San Juan*, conseguir papeles fundamentales en los montajes de la compañía oficial (doña Ángela en *¿De cuándo acá nos vino?*; Isabel

---

<sup>197</sup> La música *swing* es un estilo de *jazz* que se originó en Estados Unidos hacia finales de los años veinte del siglo pasado, convirtiéndose en uno de los géneros musicales más populares y exitosos del país durante los años treinta. El *swing* utiliza instrumentos habituales en el *jazz*: una sección rítmica formada por piano, contrabajo y batería, metales (trompetas y trombones), vientos (saxofones y clarinetes) y, muy ocasionalmente, instrumentos de cuerda como el violín o la guitarra. Músicos como Fletcher Henderson, Benny Goodman, Duke Ellington o Count Basie destacaron en este estilo.

<sup>198</sup> “Actualización: Operación que consiste en adaptar al tiempo presente un texto antiguo, teniendo en cuenta las circunstancias contemporáneas, el gusto del nuevo público y las modificaciones de la fábula que impone la evolución de la sociedad. La actualización no introduce cambios en la fábula central, preserva la naturaleza de las relaciones entre los personajes. Sólo varían la fecha y el marco de la acción” (Pavis, 1998: 34). Esta definición de Pavis guió un acercamiento a los montajes de Vasco aquí analizados y al de *La dama boba*, dirigido por Helena Pimenta en 2002, en un trabajo que ha constituido el germen de este capítulo (Mascarell, 2012b).

en *El alcalde de Zalamea*) y, finalmente, encarnar a la condesa de Belflor en *El perro del hortelano*, dirigido por Vasco.

En el papel de Belisa, Rufo estuvo espléndida gracias a su sencillez y naturalidad, a su alejamiento de amaneramientos o afectaciones tópicas. Su interpretación, llena de gracia, fuerza y poesía, demostró un entendimiento perfecto de los resortes que mueven al personaje femenino de Lope, consiguiendo que el resto de personajes bailaran a su son y que el espectador se enamorara de esta dama bizarra. Definida como “discreta” (v. 611) y “despejada” (v. 1256) en la obra, Belisa es aquí la encarnación de la mujer varonil áurea que seduce por su ingenio, su gallardía y su fuerte personalidad, pero también un ejemplar de joven moderna, autónoma y decidida. De entre sus principales escenas en el montaje, resulta memorable su declamación del soneto “Canta con dulce voz en verde rama” (vv. 1599-1612) con la graciosa aliteración de la “r”, puesta en pie sobre el piano, iluminada tenuemente y rodeada por todo el elenco cual tórtolas arrulladoras<sup>199</sup>. También destaca la divertida coreografía con la música *swing* del conde cuando este penetra sin permiso en la casa de Belisa; Rufo, haciendo uso de un excepcional gracejo, representa a una dama desconcertada, burlona, irónica con un galán al que nunca se toma en serio, pero con suficiente aplomo como para, en lugar de irritarse a causa del atrevimiento del conde, dejarse llevar juguetonamente por el baile y la música.



Don Juan (Javier Lara) intenta convencer a Belisa (Eva Rufo) de sus sentimientos hacia ella. La interpretación de la joven actriz protagonista fascinó a la crítica por su naturalidad y madurez.

---

<sup>199</sup> Véase el vídeo 10.1. del DVD que acompaña a esta tesis.

Sin abandonar la música, resulta reseñable la contradicción entre las diferentes melodías que Vasco elige para el montaje y el género de la comedia urbana al que pertenece la obra. Si la música *swing*, amena y ligera, se aviene a la perfección con esta trama de enredo amoroso y final feliz, las composiciones al piano de Ligeti aportan un acento serio, sombrío, intelectual. Son piezas musicales idóneas para realzar el desasosiego interior y las intensas dudas sentimentales que, durante la mayor parte de la obra, torturan a la protagonista, una joven enérgica cuyos apetitos íntimos chocan con una realidad compleja que le impide cumplir sus deseos. Pese al contexto cómico, Belisa experimenta con dolor las frustraciones de sus acercamientos amorosos a don Juan (de otro modo, no la encontraría el espectador de luto, encerrada en casa, al comienzo de la obra). Rufo trata así, con sensibilidad y emoción, el monólogo que abre el segundo acto —“Temerario pensamiento, / que, teniendo el mundo en poco, /...”—, iluminada por un foco de luz en medio de la oscuridad del escenario. En este parlamento se percibe a un ser anhelante, contradictorio, reflexivo, no a un estereotipo. Y ello porque la actriz logra mostrar al público el interior de una joven dama azotada por los vaivenes del amor. Ponerse en la piel de Belisa no tarea actoral fácil, así lo considera Kirschner:

En cierta manera puede considerarse esta comedia como escrita para el lucimiento de una actriz de gran categoría que posea los registros dramáticos necesarios para cubrir la extensa gama de actitudes que requiere la encarnación del papel de Belisa. La ingenuidad, coquetería, inteligencia, humor, sensibilidad, duplicidad y coraje tienen que acompañar la exposición de un carácter que es a la vez vengativo y amoroso, abierto y complejo, pero siempre arrollador por su gracia y belleza. Hay pues una tensión entre personaje y actriz porque ésta tiene que estar a la altura de la cautivadora figura que representa coincidiendo en belleza, bizarría y donaire. (1997: 77-78)

Eva Rufo cumple con las expectativas en este montaje de alto riesgo firmado por Eduardo Vasco y apoyado en tres pilares básicos: unas atrevidas adiciones al texto original; un elenco inexperto en el campo teatral clásico, pero rebosante de vitalidad y de entrega; y una ambientación que excede, con suma elegancia, las coordenadas tradicionales de representación de la comedia áurea para realizar un viaje sensorial a través de la modernidad. En definitiva, una puesta en escena personal, basada en la sabia mezcla y en el diálogo artístico con Lope. Vasco asegura en nuestra entrevista que nunca marcó una línea estética especial para la Joven Compañía con el objetivo de distinguirla de la oficial. Sostiene, asimismo, que los montajes de la Joven no pretendían ser más transgresores que los de la CNTC. Sin embargo, reconoce que la energía de los menores de treinta años le

condujo a una dimensión lúdica y alocada, le impulsó a apostar sin grandes reparos por la libertad escénica a través de montajes originales y frescos. Una libertad que le empuja a unir, en claro homenaje a la irresistible fuerza del amor que pregonan los sonetos de Marcela, no solo a Belisa con don Juan, a Lucinda con el conde, y a los criados Finea y Tello, sino que, yendo más allá del propio Lope, empareja al resto de los personajes: Fabia y Fernando, Celia y el cochero, y Octavio y Julio. En palabras de Mercedes de los Reyes, “se trata de una última vuelta de rosca, de un guiño al público, que escenifica el completo triunfo del amor en el desenlace de la pieza” (2012: 146).

#### 3.8.4. Conclusión: la belleza y el goce

Según el diccionario de la Real Academia Española, *elegante* es un adjetivo que se aplica a aquello “dotado de gracia, nobleza y sencillez”, a lo “airoso” y “bien proporcionado”, a la persona o al lugar “que revela distinción, refinamiento y buen gusto”. Elegancia es el concepto que mejor sintetiza el trabajo escénico de Vasco con los clásicos. De una manera magistral, su dirección suministra elegancia a los textos barrocos mediante un manejo particularmente armonioso de la música, la iluminación, la escenografía, el vestuario y la interpretación de los actores. Todos sus espectáculos poseen una factura similar: una pátina de belleza, calidad y rigor los impregna.

Su fórmula se apoya en la máxima profesionalidad de todo el equipo artístico, en la precisión de los movimientos actorales y de los cambios de espacio, en la incorporación coherente de la música, en el detallismo y el cuidado extremo para evitar cualquier elemento que desequilibre la puesta en escena. Tal paradigma crea el efecto de estar presenciando un artefacto teatral de engranaje perfecto. Un mecanismo ideal como el que funcionaba en *El perro del hortelano* (2011), último espectáculo de Vasco con la CNTC y culmen de su sello personal según los rasgos aquí analizados. La exitosa fórmula es exportada por Vasco a la compañía Noviembre Teatro, tal como se comprueba en sus dos montajes más recientes, *Noche de Reyes* (2012) y *Otelo* (2013). El *modus operandi* del madrileño con los clásicos ya se ha convertido en un estilo definido que atrae a un público fiel.

No obstante, al *savoir faire* de Vasco pueden realizársele dos observaciones. La primera está relacionada con la comodidad que supone trabajar dentro de un modelo de escenificación de probada garantía. Pese a la apariencia rompedora de los montajes de

Vasco gracias a recursos como la mencionada actualización o la estética minimalista de los diseños de González, sus puestas en escena son, en realidad, sumamente ortodoxas. Podrían echarse en falta lecturas más transgresora, innovadoras, lúdicas o alternativas del repertorio barroco, pero no es este el estilo de Vasco, más “clásico” que la mayoría de los directores de su generación.

Un ejemplo de lectura con riesgo y atrevimiento sobre un texto áureo, y sin abandonar la historia de la CNTC, se halla en el montaje de *Antes que todo es mi dama* estrenado en 1987 por Marsillach. En los polémicos inicios de la CNTC, y como se ha analizado en el capítulo 3.2, el director catalán se aventuró a introducir la comedia de capa y espada dentro de un artificio —el rodaje de una película sonora de la obra calderoniana— que permitía un juego irónico con la ficción barroca. Fue un riesgo, sí. Pero, solventado con valentía y profesionalidad, supuso un auténtico revulsivo en el panorama de la representación de los clásicos. En la etapa de Vasco no se identifica ningún montaje de este tipo, ni con estas consecuencias. Todos se mueven dentro de unas líneas de seguridad, nunca traspasan el coto de la ortodoxia admitida en el siglo XXI —veinte años atrás, hubieran sido puro revulsivo—, con lo que tampoco ninguno resulta un fracaso estrepitoso.

La segunda observación sobre la trayectoria de Vasco con la CNTC se relaciona con el potencial ideológico de los clásicos, textos cuya adaptabilidad los hace permeables a usos y lecturas de todo calibre, tal como se ha constatado en el segundo bloque de este trabajo. Toda la trayectoria de la Compañía ha sido una lucha constante contra el reduccionismo interpretativo de los barrocos y contra los falsos —por sesgados— tópicos que arrostraban desde el siglo XIX; al mismo tiempo, ha constituido un viaje hacia la máxima libertad en la escenificación de los clásicos. Dentro de esa libertad, Vasco escoge la vía estética. Los montajes del director introducen a los clásicos en una dimensión posmoderna despolitizada y desideologizada. En sus trabajos no resulta fácil detectar un compromiso con la realidad social contemporánea<sup>200</sup>. De hecho, este vínculo se ha

---

<sup>200</sup> En 1997, el director Ricard Salvat exigía una revisión progresista de los clásicos desde la escena pública: «¿Seguimos con las lecturas de Menéndez y Pelayo, o, desde la democracia y desde la izquierda hacemos nuestra propia lectura de Calderón? [...] La revalorización de Gil Vicente, de Calderón, de Cervantes y, también, de Cristóbal de Virués desde los presupuestos de la izquierda [...] están pendientes. Y llevamos ya veinte años de democracia y se ha hecho muy poco. Y cuando se ha hecho, qué poco se ha potenciado al tener que trabajar desde esa vertiente alternativa o marginal, tipo Zampanó, tipo compañías universitarias, todos ellos buenos pero insuficientes» (1999: 110-111). Aunque,



potenciado mucho menos desde el ámbito público que desde el privado, donde las compañías se han mostrado, con frecuencia, interesadas en emplear el teatro clásico para glosar o cuestionar un conflicto contemporáneo. Por supuesto, no se trata de hacer teatro político con los autores barrocos, sino de utilizar una obra del pasado para reflexionar sobre las problemáticas del presente y revolver la conciencia del espectador<sup>201</sup>.

No todo el repertorio áureo se presta a este tipo de lecturas. Pero obras como *El pintor de su deshonra* de Calderón, interpretada por la CNTC en 2008, apelan a cuestiones de índole contemporánea que preocupan e interesan desde una óptica sociológica. De hecho, prácticamente todos los medios de comunicación aludieron a la lacra actual de la violencia machista cuando reseñaron este estreno. *El pintor de su deshonra* de Vasco es un montaje de gran belleza plástica a cargo de un elenco brillante. Sin embargo, pese al terrible caso que plantea, no logra sacudir al espectador ni provocarlo, no le lanza pregunta alguna. Aunque para el crítico Miguel Verdú “el montaje sí es teatralmente correcto y en él se percibe el estilo que ha ido adquiriendo últimamente la CNTC”, se echa en falta una postura definida del director ante el sangriento final: “Juzguen ustedes, porque el montaje de la CNTC no lo hace; es un montaje políticamente neutro” (2008: 59).

En contrapartida, Marsillach jugó con la polisemia y la ambigüedad de *El médico de su honra* en su montaje de 1986 —y en la reposición de 1994, de manera más rotunda—, asumiendo escénicamente la obra con el objetivo de perturbar la conciencia del espectador e interrogarlo sobre su posición personal ante el crimen de Gutierre. La puesta en escena del primer director de la CNTC ofrece, probablemente, una lectura más compleja y contemporánea del género del drama de la honra que la realizada por la Compañía veintidós años después. Asimismo, se puede aceptar o desaprobatar el cambio en el final que el Teatro Corsario impone en su versión de *El médico de su honra* (2012) —la compañía castellanoleonesa opta por la muerte de Gutierre acuchillado por su prometida, Leonor, vengadora de la asesinada Mencía—, pero en su toma de partido hay riesgo y transgresión, hay atrevida intervención sobre el canon, hay voluntad de ofrecer un mensaje

---

evidentemente, la apertura de los clásicos a las lecturas de izquierda debe tener un límite; uno que impida la repetición de las apropiaciones políticas del patrimonio teatral clásico que, desde el extremo político contrario, se efectuaron durante demasiadas décadas.

<sup>201</sup> Uno de los espectáculos que mejor ejemplifican esta opción es *Mudarra* (1994), realizado por la compañía Micomicón y del que ya se ha hablado en el epígrafe 2.8 de esta tesis.

a los espectadores más allá de Calderón. Se puede estar de acuerdo o no con esta subversión y con la irreparable pérdida de matices que supone para el texto original. No obstante, aquí solo quiere señalarse que, en la dramaturgia y en la dirección escénica de Vasco, no es posible hallar apuestas similares<sup>202</sup>.

Quizás porque la osadía en la adaptación de los textos es superior entre las compañías privadas que en el ámbito oficial —no puede obviarse la vocación de servicio público y de salvaguarda del patrimonio que identifica a la CNTC desde sus estatutos—, quizás porque, sencillamente, Vasco escoge una opción de acercarse a los clásicos tan legítima como cualquier otra —“y si no te gusta así, hazlo tú”, como él mismo ha reiterado en debates y mesas redondas ante la intención enmendadora de aficionados o especialistas—, lo cierto es que el director madrileño, durante su etapa al frente de la Compañía, condujo su trabajo por la senda del espectáculo *bien fait* con pocos vínculos directos con la actualidad social. También es posible añadir otra una explicación más para esta tendencia personal de Vasco: tras tanta carga política sobre los clásicos durante el siglo XX, el nuevo milenio se abre a la explotación de la soberbia teatralidad de la dramaturgia barroca, relegando las lecturas ideológicas en pro del puro deleite escénico.

Si bien la opción de trabajo de Vasco en la CNTC se ha combinado con las de los trece directores invitados por la Compañía entre 2004 y 2011 —siguiendo esa apuesta por la diversidad que se observa en toda la trayectoria de la institución—, no es menos cierto que Vasco ha patentado una fórmula de representación de los clásicos caracterizada por la anulación de los prejuicios, el lujo sensitivo y el respeto a la esencia del texto. Vasco ha dejado una honda huella en la institución no solo por su brillante labor como gestor, por la creación de la Joven, por su capacidad para mover los espectáculos en giras y vender el producto a los festivales, o por su esmerada atención a los medios de comunicación; sino también porque consiguió diseñar y llevar a cabo un proyecto artístico muy definido que se convirtió en marca de calidad de la institución y que ya forma parte, junto al sello de Adolfo Marsillach, de los mejores frutos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y de la historia de la representación contemporánea de los clásicos en España.

---

<sup>202</sup> La misma comparación puede establecerse entre la lectura escénica del Teatro Corsario, en 1993, y la de Vasco, en 2005, de un drama de moriscos: *Amar después de la muerte*. Mientras Corsario prefiere modificar el final del texto calderoniano para enlazar con el drama actual de la inmigración y las pateras, tal como estudia Gema Cienfuegos (2014), Vasco —y la adaptadora del texto, Yolanda Pallín— se muestran profundamente respetuosos con el original y solo explicitan los vínculos directos de la obra con el presente a través de sus declaraciones en la prensa.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALVAR, Manuel, "Reelaboración y creación en *El castigo sin venganza*", en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, R. Doménech (ed.), Madrid, Cátedra, 1987, pp. 207-222.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- AYANZ, Miguel, "Un colorido *Don Gil*", *La Razón*, 02/07/06, p. 52.
- BARRENA, Begoña, "Los cimientos de nuestra realidad", *El País* (Cataluña), 02/10/2005, p. 50.
- BARTHES, Ronald, "Las enfermedades de la indumentaria teatral", en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 65-75.
- BENACH, Joan-Anton, "Lope de Vega y los fascistas", *La Vanguardia*, 01/10/2005, p. 49.
- BRAVO, Julio, "Jóvenes, pero sobradamente clásicos", *ABC*, 11/06/2007, pp. 80-81.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Península, Barcelona, 2012.
- CARREÑO, Antonio (ed.), *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 1990.
- CIENFUEGOS, Gema, "Calderón entre líneas: osadía y heterodoxia a escena con el Teatro Corsario", en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, M. Bastianes, E. Fernández y P. Mascarell (eds.), Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 105-129.
- CORROTO, Paula, "La cantera del Clásico", *Público*, 15/12/2007, p. 43.
- DÍAZ SANDE, José Ramón, "Tremenda venganza sin emoción", *Reseña*, nº 359, abril de 2004, pp. 16-17.
- DORIA, Sergi, "Un Lope con camisa negra", *ABC* (Cataluña), 01/10/2005, p. 13.
- FERNÁNDEZ, Esther, "*La moza de cántaro* y la coreografía de la palabra poética", *Hispania*, 2012, vol. 95, nº 2, pp. 247-257.
- FERNÁNDEZ, Esther, "Del enredo barroco al minimalismo bizarro: *Las bazarrias de Belisa* y la renovación escénica de los clásicos", *Comedia Performance*, vol. 10, nº 1, 2013, pp. 153-194.
- FERRER, Teresa (ed.), "Introducción biográfica y crítica", en *La viuda valenciana* de Lope de Vega, Castalia, Madrid, 2001, pp. 7-74.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, "Amor culpable", *ABC*, 01/05/2005, p. 66.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, "Las bazarrias de Belisa", *ABC*, 27/12/2007, p. 68.

- GARCÍA MAY, Ignacio, “El grito y la palabra”, en *25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, M. Zubieta (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2012, pp. 83-110.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro (ed.), *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, Barcelona, Crítica, 2009.
- GARCÍA SALEH, Alberto, “«El arte de dirigir teatro tiene que ver con captar sensibilidades y proyectarlas»”, *La Provincia. Diario de las Palmas*, 27/06/2005, p. 16.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, “Eros móvil: encuentros clandestinos en los carruajes lopescos”, en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 2012*, F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 213-234.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (ed.), *Las bizarrías de Belisa*, de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 2004.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, “*Las bizarrías de Belisa* o la última bala contra los pájaros nuevos”, *Monteagudo*, nº 15, 2010, pp. 105-118.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “*Las bizarrías de Belisa*: texto dramático y texto espectacular”, en *El escritor y la escena*, vol. II, Y. Campbell (ed.), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 143-153.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, “Pobre Cervantes”, *El País*, 06/02/2005, p. 42.
- HUERTA CALVO, Javier, “La Compañía Nacional: la fiesta de los clásicos”, *Cuadernos de Teatro Clásico. 25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, nº 28, vol. I, M. Zubieta (dir.), 2012, pp. 69-82.
- KIRSCHNER, Teresa J., “Los disfraces de Belisa: incursión en *Las bizarrías de Belisa*, de Lope de Vega”, en *La década de Oro de la comedia española (1630-1640). Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*, F. B. Pedraza y R. González Cañal (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 61-83.
- LACAN, Jacques, “Aun”, en *Seminario XX*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1981, p. 11.
- LAWRANCE, Jeremy, “A Note on Scenic Form in *El castigo sin venganza*”, en *The Discerning Eye: Studies Presented to Robert Pring-Mill on his Seventieth Birthday*, N. Griffin et alii (eds.), Llangrannog, Dolphin Books Co., 1994, pp. 57-76.
- LÁZARO, Alicia, “Galantes y cortesanos”, en *Dossier de prensa de Las manos blancas no ofenden*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2008.
- LEYVA, Juan, “Métrica y teatralidad en Lope de Vega: *Las bizarrías de Belisa*”, en *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, A. González (ed.), México, El Colegio de México, 2000, pp. 91-112.
- MANCEBO, Yolanda, “*El castigo sin venganza* de Lope de Vega, a escena”, en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico*,

*Almagro, julio de 2012*, F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 61-81.

MARSILLACH, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca*, Barcelona, Tusquets, 1998.

MARTORELL, Pep, "Artificis del poder", *El Punt*, 01/10/2005, p. 51.

MASCARELL, Purificació, "El erotismo del teatro clásico español: los montajes de Eduardo Vasco al frente de la CNTC (2004-2010)", en *Actas del XXI Seminario Internacional del SELITEN@T. Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), Visor, Madrid, 2012a, pp. 297-309.

MASCARELL, Purificació, "Finea, Casandra y Belisa en el siglo XX. Actualizaciones de Lope de Vega por la CNTC", *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, nº 2, 2012b, consultable en: <[http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2\\_8](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_8)>

NEGRÍN, Florentino, "Lope en (gran) tragedia", *La clave*, 20/05/2005, p. 94.

NIEVA, Francisco, *Tratado de escenografía*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2000.

OLEZA, Joan, "La comedia: el juego de la ficción y del amor", *Edad de Oro*, nº 10, 1990, 203-220.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998.

PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega, vida y literatura*, Valladolid, Universidad de Valladolid / Olmedo Clásico, 2008.

PELÁEZ MARTÍN, Andrés "La puesta en escena en este siglo de la comedia del Siglo de Oro entre 1630 y 1640", en *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*, F. B. Pedraza y R. González Cañal (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 191-211.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo, "El castigo sin venganza. Majestuoso", *Madrid Teatro. El Portal del Arte Escénico*, 30/05/2005, consultable en: <<http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro119.htm>>

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, "Las muchachas Penagos", en *Rafael de Penagos (1889-1954) en las Colecciones MAPFRE*, F. J. Pérez Rojas (coord.), Madrid, MAPFRE, 2006, pp. 194-244.

REYES, Mercedes de los, "Una tragedia y una comedia del Lope de senectute en la Compañía Nacional de Teatro Clásico", en *25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, vol. I, M. Zubieta (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2012, pp. 131-154.

- ROZAS, Juan Manuel, "Texto y contexto en *El castigo sin venganza*", en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, R. Doménech (ed.), Madrid, Cátedra, 1987, pp. 163-190.
- SALVAT, Ricard, "El problema de la creación de un repertorio en los teatros subvencionados españoles", en *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las XIV Jornadas de teatro del Siglo de Oro celebradas en Almería, marzo, 1997*, A. de la Granja, H. Castellón y A. Serrano (coord.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1999, pp. 103-122.
- SANTOS, Felipe, "La esencia se desnuda", *Actualidad Económica*, 01/05/2009, p. 54.
- SEGURA, Florencio, "*El castigo sin venganza*. ¡Ay, el verso!", *Reseña*, nº 160, enero de 1986, pp. 5-7.
- SERRALTA, Frédéric, "Amor al uso y protagonismo femenino", en *La mujer en el teatro y la novela del XVII: Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 96-106.
- SERRALTA, Frédéric, "La problemática textual de *Las bizarrías de Belisa*", *Anuario Lope de Vega*, nº 2, 1996, pp. 153-169.
- STEVENSON, N. J., *Moda. Historia de los diseños y estilos que han marcado época*, Lunwerk Editores, Barcelona, 2011.
- TORRES, Rosana, "Eduardo Vasco, nuevo director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico", *El País*, 13/07/2004, consultable en: <[http://elpais.com/diario/2004/07/13/cultura/1089669605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/07/13/cultura/1089669605_850215.html)>
- VERDÚ, Miguel, "*El pintor de su deshonra*", *Guía del Ocio de Madrid*, 11/04/2008, p. 59.
- VILLÁN, Javier, "El Duque y el Duce", 01/05/2005, p. 55.
- VILLÁN, Javier, "Lope, entre primores", *El Mundo*, 08/01/2008, p. 43.
- VILLORA, Pedro, "«Me he convertido en un experto en leer planos»", *El Mundo*, 21/04/2005, p. 12.
- WILDE, Oscar (1891), "La verdad de las máscaras. (Apuntes sobre la ilusión)", en *El crítico artista y otros ensayos*, Madrid, Mauricio d'Ors, 1972, pp. 183-218.
- ZUBIETA, Mar, *El castigo sin venganza. Cuaderno pedagógico*, nº 16, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2005.
- ZUBIETA, Mar, "Entrevista a Eduardo Vasco, director de *Las bizarrías de Belisa*, de Lope de Vega", en *Las bizarrías de Belisa. Cuadernos Pedagógicos*, nº 26, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2007, pp. 38-41.

## APÉNDICE I

### Fichas artístico-técnicas de los montajes analizados

#### 1A. *EL MÉDICO DE SU HONRA* (1986)

Título	<i>El médico de su honra</i>
Año	1986
Autoría	Calderón de la Barca
Dirección	Adolfo Marsillach
Adaptación	Rafael Pérez Sierra
Escenografía	Carlos Cytrynowski
Vestuario	Carlos Cytrynowski
Iluminación	Carlos Cytrynowski
Música	Tomás Marco
Reparto <sup>203</sup> (por orden de aparición)	Don Enrique: ÁNGEL DE ANDRÉS LÓPEZ. Don Arias: ANTONIO CANAL. Rey Don Pedro: VICENTE CUESTA. Don Diego: FIDEL ALMANSA. Doña Mencía: MARISA DE LEZA. Jacinta: YOLANDA RÍOS. Don Gutierre: JOSÉ LUIS PELLICENA. Coquín: FRANCISCO PORTÉS. Doña Leonor: M <sup>a</sup> JESÚS SIRVENT. Teodora: CARMEN GRAN. Ludovico: JOSÉ CARIDE. JOSÉ E. CAMACHO, MODESTO FERNÁNDEZ, DANIEL SARASOLA Y CARLOS ALMANSA, como Personajes Anónimos. ANA HURTADO, PILAR MASSA Y ESTELA ALCARAZ, como Esclavas.
Lugar y fecha del estreno	Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires (Argentina), 17 de abril de 1986
Gira nacional	Sevilla, Palma de Mallorca, Almagro
Gira internacional	Córdoba (Argentina), Monterrey (México), Villahermosa (México), Bamberg (Alemania)

---

<sup>203</sup> Todos los repartos de estas fichas corresponden a día del estreno de la obra.

**1B. *EL MÉDICO DE SU HONRA* (1994)**

Título	<i>El médico de su honra</i>
Año	1994
Autoría	Calderón de la Barca
Dirección	Adolfo Marsillach
Adaptación	Rafael Pérez Sierra
Escenografía	Carlos Cytrynowski
Vestuario	Carlos Cytrynowski
Iluminación	Carlos Cytrynowski
Música	Tomás Marco
Reparto (por orden de aparición)	Don Enrique: MANUEL NAVARRO. Don Arias: ARTURO QUEREJETA. Rey Don Pedro: HÉCTOR COLOMÉ. Don Diego: JOSÉ LUIS PATIÑO. Doña Mencía: ADRIANA OZORES. Jacinta: MARIBEL LARA. Don Gutierre: CARLOS HIPÓLITO. Coquín: AITOR TEJADA. Doña Leonor: ESTHER MONTORO, CONCHA SÁEZ, ANA CASAS. Teodora: SOFÍA MUÑIZ. Ludovico: ENRIQUE MENÉNDEZ. Personajes Anónimos: PEDRO FORERO, SALVADOR SANZ, JOSÉ OLMO, ANSELMO GERVOLES. Esclavas: CONCHA SÁEZ, ANA CASAS, ESTHER MONTORO, M <sup>a</sup> . LUISA FERRER.
Lugar y fecha del estreno	Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 7 de julio de 1994
Gira nacional	Bilbao, Santander, Barcelona, Almagro, Logroño, Toledo, Sevilla.



## 2. ANTES QUE TODO ES MI DAMA (1987)

Título	<i>Antes que todo es mi dama</i>
Año	1987
Autoría	Calderón de la Barca
Dirección	Adolfo Marsillach
Adaptación	Rafael Pérez Sierra
Escenografía	Carlos Cytrynowski
Vestuario	Carlos Cytrynowski
Iluminación	Carlos Cytrynowski
Música	Francisco Guerrero
Reparto (por orden de aparición)	Hernando: JOSÉ CARIDE. Mendoza: FIDEL ALMANSA. Don Félix: ANGEL DE ANDRÉS LÓPEZ. Lisardo: VICENTE CUESTA. Laura: M <sup>a</sup> . LUISA MERLO. Beatriz: SILVIA VIVÓ. Don Íñigo: FRANCISCO PORTES. Leonor: ESTELA ALCARAZ. Doña Clara: M <sup>a</sup> . JESÚS SIRVENT. Don Antonio: ANTONIO CANAL.  Señora de la limpieza: CARMEN GRAN. Pianista: JOSE MANUEL YANES. Operador: JOSÉ E. CAMACHO. Cámara 2 <sup>a</sup> : EDUARDO GARCÍA. Sonidista: MODESTO FERNÁNDEZ. Violinista: FERMÍN ALDAZ. Sastra: ANA LATORRE. Maquilladora: ANA HURTADO. Jirafista: CARLOS ALMANSA. Ayudante de dirección: AITOR TEJADA. Cámara 1 <sup>a</sup> : DANIEL SARASOLA. Director: FRANCISCO LAHOZ. Starlet: PILAR MASSA. Script: YOLANDA RÍOS.
Lugar y fecha del estreno	Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 11 de septiembre de 1987
Gira nacional	Murcia, Sevilla, Zaragoza, Palma de Mallorca, Granada, Salamanca, Olite (Navarra), Bilbao, Valladolid, San Sebastián, Córdoba, Girona.
Gira internacional	Caracas (Venezuela), Bogotá (Colombia), Bolonia (Italia), Lisboa (Portugal).

### 3. *EL ALCALDE DE ZALAMEA* (1988)

Título	<i>El alcalde de Zalamea</i>
Año	1988
Autoría	Calderón de la Barca
Dirección	José Luis Alonso Mañes
Adaptación	Francisco Brines
Escenografía	Pedro Moreno
Vestuario	Pedro Moreno
Iluminación	Juan Gómez Cornejo
Música/Efectos sonoros	Manuel Balboa
Reparto (por orden de aparición)	Rebolledo: ENRIQUE NAVARRO. Soldado 1º: CARLOS ALBERTO ABAD. Soldado 2º: CARLOS MORENO. La Chispa: RESU MORALES. Don Álvaro de Ataide, Capitán: JUAN GEA. Un Sargento: FÉLIX CASALES. Don Mendo: MIGUEL PALENZUELA. Nuño: CÉSAR DIÉGUEZ. Isabel: ADRIANA OZORES. Inés: BLANCA APILÁNEZ. Pedro Crespo: JESÚS PUENTE. Juan: ANTONIO CARRASCO. Don Lope de Figueroa: ANGEL PICAZO. Un Escribano: ANGEL GARCÍA SUÁREZ. El Rey Felipe II: VICENTE GISBERT. Soldados y Villanos: CONSUELO BARRERA, AMADOR CANTÍN, LUIS M <sup>a</sup> . CHAMORRO, JOSÉ M <sup>a</sup> . GAMBÍN, OSCAR FIDALGO, JOSÉ M <sup>a</sup> . MARTÍN, RAFAEL MARTÍN, JOSÉ MANZANERA, MIGUEL A. MERINO, MANUEL MUÑOZ CUENCA, LUIS A. MUYO, JOSÉ ORTEGA, FRANCISCO POZO, PACO RIVAS, BOSCO SOLANA, VÍCTOR VILLATE.
Lugar y fecha del estreno	Teatro de la Comedia de Madrid, 14 de noviembre de 1988
Gira nacional	Barcelona, Almagro, Murcia, Sevilla, Santiago de Compostela, San Sebastián.
Gira internacional	Edimburgo (Escocia), Valparaíso (Chile), Santiago de Chile (Chile).

4. *LA GRAN SULTANA* (1992)

Título	<i>La gran sultana</i>
Año	1992
Autoría	Miguel de Cervantes
Dirección	Adolfo Marsillach
Adaptación	Luis Alberto de Cuenca
Escenografía	Carlos Cytrynowski
Vestuario	Carlos Cytrynowski
Iluminación	Carlos Cytrynowski
Música	Pedro Estevan
Coreografía	Elvira Sanz
Reparto (por orden de aparición)	<p>Salec, turco renegado: MARIO MARTÍN. Roberto, renegado: CARLOS MENDY. Mamí, eunuco: MIGUEL DE GRANDY. Rustán, eunuco: PACO RACIONERO. Doña Catalina de Oviedo, la gran sultana: SILVIA MARSÓ. El gran turco: MANUEL NAVARRO. Madrigal, cautivo: HÉCTOR COLOMÉ. Andrea, espía: ARTURO QUEREJETA. Judío: CARLOS MARCET. Moro: FÉLIX CASALES. El gran cadí: JOSÉ LIFANTE. Embajador de Persia: FRANCISCO ROJAS. Brain, bajá: ENRIQUE NAVARRO. Mustafá, bajá: JUAN MANUEL SÁNCHEZ. Clara, llamada Zaida: CAYETANA GUILLEN-CUERVO. Zelinda, que es Lamberto: CÉSAR DIÉGUEZ. Un cautivo, anciano: ARMANDO NAVARRO. Músico 1º: AITOR TEJADA. Músico 2º: JOSÉ LUIS PATIÑO.</p> <p>Garzones, cautivas, cautivos, judíos, alárabes, jenizaros, bajáes, eunucos, moros y guardias: MARIBEL LARA, NATALIA MILLÁN, CONCHA SÁEZ, ANA CASAS, ESTHER MONTORO, MARTA NAVAS, ROMÁN SÁNCHEZ GREGORI, JOSÉ OLMO, RAFAEL NAVARRO GALÁN, LUIS M<sup>a</sup>. CHAMORRO, SALVADOR SANZ, ANSELMO GERVOLÉS, PEDRO FORERO, EMILIO FONTÁN, CÉSAR HAMELBERG. Músicos: Flautas, chirimía: DAVID SANZ. Flautas, qanoun y salterio: BEGOÑA OLAVIDE. Kemenche y viola da gamba: ROSA OLAVIDE. Vihuela y laud: JUAN CARLOS DE MULDER. Percusión, baglama y santuri: DIMITRIS PSONIS.</p>
Lugar y fecha del estreno	Teatro Lope de Vega de Sevilla, 6 de septiembre de 1992
Gira nacional	Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria, Murcia, Alicante, Barcelona, Almagro, La Coruña, Santiago de Compostela.
Gira internacional	Guanajuato (México), Ciudad de México (México), Londres (Inglaterra).

## 5. *LA VERDAD SOSPECHOSA* (1991)

Título	<i>La verdad sospechosa</i>
Año	1991
Autoría	Juan Ruiz de Alarcón
Dirección	Pilar Miró
Adaptación	Claudio Rodríguez
Escenografía	Joaquim Roy
Vestuario	Javier Artíñano
Iluminación	Javier Aguirresarobe
Reparto (por orden de aparición)	Don Beltrán: JOSÉ MARÍA POU. Don García: CARLOS HIPÓLITO. Tristán: EMILIO GUTIÉRREZ CABA. Letrado: RAFAEL RAMOS DE CASTRO. Jacinta: ADRIANA OZORES. Lucrecia: EULALIA RAMÓN. Isabel: SONSOLES BENEDICTO. Don Juan de Sosa: ENRIC MAJÓ. Don Félix: FIDEL ALMANSA. Camino: CÉSAR DIÉGUEZ. Paje: JOSÉ LUIS MASSÓ. Don Juan de Luna: FABIO LEÓN. Don Sancho: ALFONSO GUIRAO. Criado: DIEGO CARVAJAL.
Lugar y fecha del estreno	Teatro de la Comedia de Madrid, 29 de noviembre de 1991
Gira nacional	Barcelona, Cáceres, Almagro, Salamanca, Logroño, Santander, La Coruña, Valladolid, Murcia, Toledo.

## 6. *EL ANZUELO DE FENISA* (1997)

Título	<i>El anzuelo de Fenisa</i>
Año	1997
Autoría	Lope de Vega
Dirección	Pilar Miró
Adaptación	Rafael Pérez Sierra
Escenografía	Andrea D'Odorico
Vestuario	Pedro Moreno
Iluminación	Francisco Leal
Asesoría de verso	Alicia Hermida
Reparto (por orden de aparición)	Camilo: FERNANDO SANSEGUNDO. Albano: MIGUEL DEL ARCO. Celia: MAITE BLASCO. Fenisa: MAGÜI MIRA. Lucindo: JOAQUÍN NOTARIO. Tristán: PEDRO M <sup>a</sup> SÁNCHEZ. Dinarda: MARU VALDIVIESO. Bernardo: JOSÉ LIFANTE. Fabio: ENRIQUE MENÉNDEZ. Osorio: VICENTE CUESTA. Un Escudero: VÍCTOR VILLATE. Campuzano: IÑAKI GUEVARA. Triviño: ISRAEL ELEJALDE. Orozco: JOSÉ RAMÓN IGLESIAS. Don Félix: ANGEL AMORÓS. Donato: DAVID ALARCÓN. Liseo: TINO FERNÁNDEZ. Estacio: ÁNGEL GARCÍA SUÁREZ.
Lugar y fecha del estreno	Teatro de la Comedia de Madrid, 8 de mayo de 1997
Gira nacional	Almagro, Toledo, Logroño, Las Palmas de Gran Canaria, Barcelona, Sevilla.

7. *LA VIDA ES SUEÑO* (2000)

Título	<i>La vida es sueño</i>
Año	2000
Autoría	Calderón de la Barca
Dirección	Calixto Bieito
Adjuntos a dirección	Alicia Hermida, George Anton
Adaptación	Calixto Bieito
Escenografía	Calixto Bieito, Carles Pujol
Vestuario	Mercè Paloma
Iluminación	Xavier Clot
Reparto (por orden de aparición)	Rosaura: NURIA GALLARDO. Clarín: BORIS RUIZ. Segismundo: JOAQUÍN NOTARIO/ANDONI GRACIA. Clotaldo: MIQUEL GELABERT. Estrella: ÁNGELS BASSAS. Astolfo: ROGER COMA. Basilio: CARLOS ÁLVAREZ. Criado: VÍCTOR RUBIO. Soldado: DAVID MARTÍNEZ. Cantaor: JOSÉ MIGUEL CERRO. Percusionista: JUAN FLORES.
Lugar y fecha del estreno	Edinburgh International Festival, agosto de 1999
Gira nacional	Reus, Huelva, San Sebastián, Sant Feliu de Guíxols, Olot, Santander, Manresa, Rubí, Bilbao, Sevilla, Ciutadella de Menorca, Girona, Tarragona, Mataró, Figueras, Tordera, L'Hospitalet, Lleida, Sant Cugat, Vilanova i la Geltrú, Igualada, Vigo, Gijón, Málaga, Las Palmas de Gran Canaria, Vic, Logroño, Pamplona, Vitoria, Barakaldo, Palma de Mallorca, Oviedo, Valencia.
Gira internacional	Londres, Edimburgo, Nueva York

## 8. PERIBÁÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA (2002)

Título	<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>
Año	2002
Autoría	Lope de Vega
Dirección	José Luis Alonso de Santos
Adaptación/Versión	José María Díez Borque
Escenografía	Jon Berrondo
Vestuario	Llorenç Corbella
Iluminación	Juan Gómez Cornejo
Música/Espacio sonoro	Eliseo Parra
Coreografía	Manuel Segovia
Maestro de armas	Joaquín Campomanes
Asesoría de verso	Vicente Fuentes
Reparto (por orden de aparición)	Inés: PEPA PEDROCHE. Costanza: MARTA BELENGUER. Casilda: CARMEN DEL VALLE. Cura: MANOLO CAL. Peribáñez: JACOBO DICENTA. Bartolo: JESÚS FUENTE. Luján: FERNANDO CAYO. Marín: JAVIER MEJÍA. Comendador: JOAQUÍN NOTARIO. Leonardo: ARTURO QUEREJETA. Pintor/Campesino: ÓSCAR ZAUTÚA. Belardo: PACO PAREDES. Antón: CÉSAR SÁNCHEZ. Llorente/G.Manrique: GONZALO GONZALO. Mendo/Rey Enrique: FRANCISCO ROJAS. Chaparro/Secretario: PACO TORRES. Reina/Campesina: NURIA CÁNOVAS. Coro: BEATRICE BINOTTI, EMILIO CERDÁ, RAQUEL CORDERO, ALEJANDRO LÓPEZ, RAQUEL ORTEGA, MARCO SAÚCO, JORGE VICEDO, LUIS YAGÜE. Cantante: ELISEO PARRA. Músicos: PEPE MILÁN, ROSALÍA ROYO, ALFREDO VALERO.
Lugar y fecha del estreno	Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 4 de julio de 2002
Gira nacional	Salamanca, Valladolid, Alicante, Albacete, Logroño, Bilbao, Sevilla

### 9. *EL CASTIGO SIN VENGANZA* (2005)

Título	<i>El castigo sin venganza</i>
Año	2005
Autoría	Lope de Vega
Dirección	Eduardo Vasco
Adaptación	Eduardo Vasco
Escenografía	José Hernández
Vestuario	Rosa García Andújar
Iluminación	Miguel Ángel Camacho
Reparto (por orden de aparición)	Ricardo: JESÚS FUENTE. Febo: FERNANDO SENDINO. Duque de Ferrara: ARTURO QUEREJETA. Cintia: EVA TRANCÓN. Andrelina: SAVITRI CEBALLOS. Batín: FRANCISCO MERINO. Conde Federico: MARCIAL ÁLVAREZ. Floro: ÁNGEL RAMÓN JIMÉNEZ. Lucindo: JOSÉ RAMÓN IGLESIAS. Casandra: CLARA SANCHIS. Lucrecia: MARÍA ÁLVAREZ. Rutilio: JOSÉ VICENTE RAMOS. Marqués de Gonzaga: DANIEL ALBALADEJO. Aurora: NURIA MENCÍA. Pianista: ÁNGEL GALÁN.
Lugar y fecha del estreno	Teatro Pavón de Madrid, 27 de abril de 2005
Gira nacional	Almagro, Barcelona, Zamora, Alicante, Salamanca, Sevilla.
Gira internacional	Buenos Aires (Argentina)



# 10. *LAS BIZARRÍAS DE BELISA* (2007)

Título	<i>Las bizarrías de Belisa</i>
Año	2007
Autoría	Lope de Vega
Dirección	Eduardo Vasco
Adaptación	Eduardo Vasco
Escenografía	Carolina González
Vestuario	Lorenzo Caprile
Iluminación	Miguel Ángel Camacho
Diseño de sonido	Eduardo Vasco
Asesoría de verso	Vicente Fuentes
Reparto (por orden de aparición)	Belisa: EVA RUFO. Finea: REBECA HERNANDO. Celia: MÓNICA BUIZA. Lucinda: SILVIA NIEVA. Fabia: MARÍA BENITO. Don Juan: JAVIER LARA. Tello: ALEJANDRO SAÁ. Octavio: IÑIGO RODRÍGUEZ. Julio: RAFAEL ORTIZ. Conde Enrique: DAVID BOCETA. Fernando: JOSÉ JUAN RODRÍGUEZ. Marcela: ANDREA SOTO. Flora: ISABEL RODES. Cochero: DAVID LÁZARO. Piano: ÁNGEL GALÁN.
Lugar y fecha del estreno	Teatro Pavón de Madrid, 13 de diciembre de 2007
Gira nacional	Almagro, Cáceres, Olite, Málaga, Valencia, Toledo, Almería, Logroño, Zaragoza, Getafe, Baracaldo, Valladolid, Las Palmas de Gran Canaria, Arroyo de la Vega, Pedrajas.
Gira internacional	Lisboa, Costa Rica.



## APÉNDICE II

### Contenido del DVD

#### Selección de fragmentos de las grabaciones de los montajes analizados

**1. *El médico de su honra* (1994), Adolfo Marsillach**

1.1. Monólogo de don Gutierre en la segunda jornada.

**2. *Antes que todo es mi dama* (1987), Adolfo Marsillach**

2.1. Inicio de la función. Preparativos y comienzo del rodaje de la película.

**3. *El alcalde de Zalamea* (1988), José Luis Alonso**

3.1. Despedida del hijo, escena familiar de tristeza y acecho de los militares.

**4. *La gran sultana* (1992), Adolfo Marsillach**

4.1. Cierre de la función: despedida de Madrigal, Salec y Roberto, más baile final.

**5. *La verdad sospechosa* (1991), Pilar Miró**

5.1. Mentira de Don García a su padre: el falso casamiento en Salamanca.

**6. *El anzuelo de Fenisa* (1997), Pilar Miró**

6.1. Falso luto de Fenisa y engaño de los 2.000 ducados al mercader Lucindo.

**7. *La vida es sueño* (2000), Calixto Bieito**

7.1. Primera visita de Segismundo a la corte tras su salida de la torre.

**8. *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (2002), José Luis Alonso de Santos**

8.1. Inicio de la función: fiesta campesina por el desposorio de Casilda y Peribáñez.

**9. *El castigo sin venganza* (2005), Eduardo Vasco**

9.1. Interrogatorio de Casandra a un conde melancólico por su amor imposible.

**10. *Las bizarrías de Belisa* (2007), Eduardo Vasco**

10.1. Soneto de Belisa y visita de Lucinda a la casa de la protagonista.



#### **4. LA VISIÓN DE LOS DIRECTORES DE LA CNTC**



Ante la grandeza de la creación palidece la mejor crítica.

Antonio García Berrio

Si en el teatro es fundamental el diálogo, en las investigaciones de cuestiones “vivas” es siempre enriquecedora la multiplicidad de puntos de vista, la presencia de voces distintas que juzguen la materia sometida a examen. Más todavía si han desarrollado un papel fundamental en el objeto estudiado. Durante los meses de febrero y marzo del año 2012, Rafael Pérez Sierra, Andrés Amorós, José Luis Alonso de Santos y Eduardo Vasco —los cuatro exdirectores vivos de la CNTC— fueron entrevistados para esta tesis doctoral. En esas conversaciones, que figuran a continuación y constituyen el cuarto bloque de esta investigación, los directores teatrales expresan su opinión acerca de la trayectoria de la Compañía, sus montajes y directores más significativos, los límites de la adaptación de los textos clásicos, la historia de la puesta en escena de los barrocos en España y sus retos actuales. También reflexionan sobre sus años al frente de la institución y hacen balance del papel desempeñado por sus colegas en el cargo.

Las cuatro entrevistas responden a un modelo similar en cuanto a estructura y contenido de las preguntas. Se ha pretendido, de este modo, evidenciar los posibles contrastes entre los distintos puntos de vista acerca de una misma cuestión. Y así ha resultado patente la diversidad de interpretaciones de los cuatro en torno al concepto de Compañía Nacional o las disímiles valoraciones que realizan del viaje de la institución desde 1986 hasta el presente. Asimismo, las preguntas comunes se han combinado con otras de índole particular vinculadas a la etapa concreta del director o a sus facetas profesionales específicas.

Si en la presentación de esta tesis se defendía la necesidad de tender puentes entre la academia y el ámbito de la escena mediante la adopción de una perspectiva abiertamente dialéctica con el mundo de las tablas, estas entrevistas constituyen el complemento imprescindible de la investigación llevada a cabo. Visitar la zona de bambalinas para dar voz a los gestores y creadores que han marcado las pautas sociales y artísticas de la institución pública aquí estudiada debía ser la necesaria culminación del análisis emprendido.

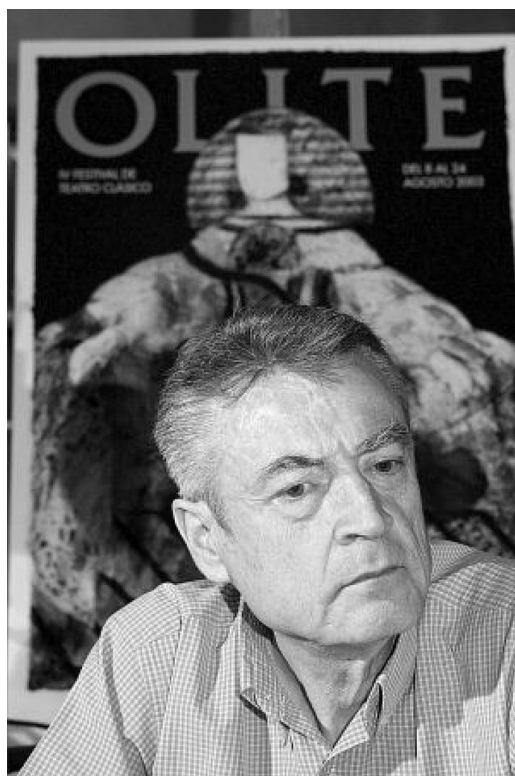
En el caso del único exdirector de la CNTC a quien, lamentablemente, no se ha podido entrevistar, y tal como se apunta en la presentación de este trabajo, sus opiniones se han ido mostrando con profusión a través de las citas extraídas de sus memorias *Tan lejos, tan cerca* (1998) e insertadas a lo largo de los tres primeros capítulos del tercer bloque. En el libro *Adolfo Marsillach. Las máscaras de su vida* (2005), César Oliva realiza un retrato en profundidad de la trayectoria vital y profesional del director catalán que constituye, junto con la mencionada autobiografía, la mejor aproximación a la personalidad del carismático director catalán.



# Rafael Pérez Sierra

Director de la CNTC entre 1989-1991 y 1997-1999

**“Un adaptador ortodoxo sabe introducir las notas a pie de página en el espectáculo”**



*Aunque licenciado en Derecho, Rafael Pérez Sierra (Madrid, 1935) se ha dedicado al teatro toda su vida. Ha sido director general de Teatro en el primer gobierno de la democracia, director y fundador del Festival de Teatro Clásico de Almagro, director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Olite, director de la CNTC, director de la Escuela de Arte Dramático y Danza, así como director y catedrático de escena lírica en la Escuela Superior de Canto. Además, ha trabajado como director de escena, ha dirigido teatro, zarzuela y ópera, ha escrito guiones —ganó un Goya con El perro del hortelano de Pilar Miró— y ha realizado versiones de textos de Lope, Calderón o Shakespeare.*

— Gestión, creación, dirección, enseñanza... ¿Qué faceta profesional le ha satisfecho más y cuál le ha reportado mayores quebraderos de cabeza?

— Cuando uno ocupa un cargo tiene siempre problemas. Pero la etapa más difícil de mi vida fue mi brevísima dirección de la Escuela de Arte Dramático y Danza, que entonces no se llamaba RESAD. Trabajábamos en la cuarta planta del Teatro Real y, en plena Transición, los alumnos estaban más ocupados en hacer política en la calle que en aprender arte dramático. Fue terrible, una etapa muy dura y complicada, en lucha constante. Estuve un año y después me nombraron director general con UCD. Entonces me propuse dejar de quejarme en las largas reuniones cargadas de pesimismo con gentes de teatro en el Café Gijón, y pasar a la acción, hacer algo. Y puse en marcha el Festival de Teatro Clásico de Almagro, que para mí es lo mejor que he hecho en mi vida, de lo que más orgulloso me siento. Cuando estoy decaído o enfermo, miro la placa y pienso: “¡Pero, hombre, si has hecho algo bueno; muérete ya, si quieres!”.

También creé el Centro Dramático Nacional y un teatro para niños, que fue muy importante. A Pío Cabanillas [ministro de Cultura entre 1977 y 1979] le gustaba mucho, porque en este país no había nada similar. Con su director, José María Morera, y otros miembros del proyecto, como José María Pou, íbamos a los colegios, jugábamos con los niños, en la línea de las Misiones Pedagógicas. Yo creo en la educación anticipada, como defendía Thomas Mann. De esta iniciativa también me siento muy satisfecho.

— Ha estado presente en la Compañía Nacional de Teatro Clásico desde sus primeros pasos, ¿qué recuerdos conserva de aquellos comienzos junto a Marsillach?

— Cuando fui director general de Teatro, creamos el Centro Dramático Nacional y hubo que escoger un director. Le presenté una terna a Pío Cabanillas: José María Morera, Adolfo Marsillach y José María Alonso. La decisión del ministro de Cultura fue Adolfo Marsillach, al que yo conocía superficialmente desde hacía un tiempo porque, siendo director de la Real Escuela de Arte Dramático y Danza, lo invité a impartir una conferencia en la Universidad de Sevilla. Adolfo se negó y me dejó plantado en la facultad porque sentía un enorme respeto por los ambientes universitarios. Las aulas y el mundo académico le producían pánico.

En definitiva, como yo le había nombrado director del CDN y tuvimos que redactar juntos los estatutos del Centro, teníamos cierta amistad. Cuando José Manuel Garrido

Guzmán le dijo a Adolfo: “Vamos a montar la CNTC”, yo estaba en la Escuela de Canto. Adolfo me llamó y me dijo: “Como sé que te gustan mucho los clásicos, ¿te parece que hablemos?”. Y me convertí en su asesor literario, o sea, en el encargado de leer las obras del repertorio. No teníamos todavía oficina y solo estábamos Carlos Cytrynowski, Adolfo y yo, o sea, el pequeño equipo que inició la andadura de la CNTC. Nos recuerdo como tres amigos con los mismos intereses y con grandes afinidades hablando de posibles repartos y de la mejor forma de comenzar una auténtica aventura teatral...

— Una aventura apasionante, sin duda, pero muy complicada en sus primeros compases, porque, ¿cómo fue recibida la institución por la sociedad española con su primer montaje?

— ¡Malísimamente! Yo era el asesor literario de la CNTC, de modo que muchas de las obras que se programaron durante esa etapa las elegí yo, pero la primera fue elegida personalmente por Adolfo. Y escogió *El médico de su honra*. Una obra que, trivializando, podemos decir que es antipática y difícil, un drama de honor, el género más peligroso para un inicio. Y dentro de los dramas de honor, un título mucho más áspero que *El pintor de su deshonra*, que luego he montado con Eduardo Vasco. *El médico* es una obra tremenda, con un duro ambiente medieval y un lenguaje poético muy difícil. Y, sobre todo, una obra en la que desangran a una mujer, y cuando se hacía esa escena era sobrecogedor...

Estéticamente, Cytrynowski realizó un decorado estupendo, muy bonito, muy abstracto. Y, ¿qué pasa en este país? Pues que cada uno se hace la idea de cómo deben ser las cosas, pero luego resulta que el dueño de ese prejuicio no te perdona que no coincidas con él. ¿Dónde estaban los clásicos antes de la CNTC, aparte de en ningún sitio? Pues en el Teatro Español. Y en el Teatro Español, ¿qué se hacía? Unos clásicos anquilosados, unos montajes muy tradicionales dentro de un orden previsible —exceptuando los grandes montajes de José Luis [Alonso]—. Y todo el mundo pensaba que la CNTC tenía la obligación de salir por el camino más trillado. La crítica se nos echó encima... Así que Adolfo nos dijo: “Si esto sigue así, nos tendremos que ir”.

— El sector crítico estaba a la defensiva...

— Especialmente había un crítico en el diario *El País* que aborrecía a los clásicos porque se había quedado en la época de la República. Y era amigo personal nuestro. Llegaba a los estrenos y preguntaba a la jefa de sala: “¿Cuánto dura la función? ¿Dos horas y tres

cuartos?”, y soplabá. Siendo yo director de la CNTC, hice *La estrella de Sevilla*. Le llamé por teléfono y le dije: “Eduardo [Haro Tecglen], como sé que tú piensas que nuestro Lope y nuestro Calderón son gente acomodada con el sistema, con la Iglesia, con el Estado, con los poderes, ven a ver esta obra donde sale un rey histórico que es de una perversión que ni los reyes shakespeareanos...”. Y luego en la crítica no dijo ni bueno ni malo. Él ha llegado incluso a insultar a nuestros actores, y los actores son seres muy indefensos por definición, a los que tuvimos que decir: “No tiene razón, vosotros habéis hecho lo que os hemos mandado”.

— Pero no tardaría en llegar la aceptación general de la CNTC, ¿verdad?

— Justamente fue con *Antes que todo es mi dama*. Las críticas a *El médico de su honra* habían sido muy malas y, como había prisa por lanzar otro montaje, Adolfo hizo una obra que ya había llevado a escena antes, *Los locos de Valencia*, una comedia menor de Lope. Todas las críticas fueron tan malas, tan adversas, que Adolfo, tras la reacción negativa ante los dos primeros estrenos de la CNTC, reunió a toda la Compañía en el escenario de la Comedia y nos dijo: “¿Habéis visto lo que ha pasado, lo que dicen de nosotros?”. Estaba desalentado.

Pero en el estreno de *Antes que todo es mi dama* se produjo una ovación terrible, un griterío de agradecimiento desde el público puesto en pie. ¿Eso qué quería decir? La gente estaba deseando restañar nuestras heridas. Y el crítico se quedó sentado, ¡el único de todo el teatro! Yo y Marsillach estábamos en un palco y nos quedamos muy impactados por la reacción del público. Más adelante, cuando se hizo una segunda versión de *El médico de su honra* con un reparto más joven pero, desde mi punto de vista, muchísimo mejor, la CNTC ya estaba consolidada, y nadie volvió a decir que habíamos delinquido contra los clásicos.

— ¿Cuáles fueron sus funciones dentro de la CNTC?

— Yo he tenido dos funciones en la Compañía. Al principio, como ya he dicho, fui asesor literario, y en ese papel trabajé estupendamente, muy a gusto. Y luego estuve como director de la CNTC en dos ocasiones. Mi primera vez como director se explica porque Adolfo se había ido a la Dirección General del Instituto de Artes Escénicas y de la Música y yo tenía que continuar con el proyecto de la Compañía para cuando él regresara al cargo. Eso me trajo algunos problemas de tipo personal muy feos. Más tarde volví a ser director,

pero ya nombrado por Esperanza Aguirre. Eso le sentó fatal a Adolfo, porque él concebía que yo era un simple colaborador suyo. Pero cuando él hizo campaña con el PSOE [durante las elecciones de 1996], dijo que si ganaba el PP se iría de Madrid y luego no se quería ir ni del Teatro de la Comedia...

— Deduzco por sus comentarios que las relaciones entre ustedes dos se fueron deteriorando...

— Es que luego hay unas memorias donde todos salimos salpicados por Marsillach. Allí dice que soy un zote, cuando yo le he llevado a la *National Gallery* porque él nunca había entrado en un museo, cuando yo le he asesorado musicalmente porque él era sordo... Una vez se lo comenté a Carmelo Gómez y me dijo: “No, no, no. No tiene ese sentido. Te llama zote porque te creía incapaz de dirigir la Compañía”. Pues mira, el único director al que no le han hecho una huelga los actores: yo.

— Dada la tensión que mediaba entre Marsillach y usted, ¿cómo se desarrolló su trabajo en la dirección de la CNTC?

— Con una anécdota se entenderá enseguida. Cuando Adolfo se fue a la Dirección General del INAEM, quería que la CNTC brillara menos que con él. Eso, desde luego. Él pensaba que *Cytry* era el *súmmum* como escenógrafo, pero a mí no me gustaba tanto. Llamo a José Luis Alonso, que me conocía desde que fui ayudante suyo en el María Guerrero, y me sugiere si podemos hacer *La dama duende* [1990]. Yo le digo que estupendo. Pero me pregunta si hay que hacer los decorados “obligatoriamente” con *Cytry*... Adolfo, cuando se fue de director general, prohibió a *Cytry* hacer más decorados para la CNTC porque él creía que, así, degradaba a los que nos habíamos quedado. Otorgó a Carlos un puesto técnico en el ministerio para impedir que montara los decorados con nosotros. Su idea era dificultarnos las cosas, pero no lo consiguió. Llamé a *Cytry* para preguntarle si estaba interesado en participar en el montaje de *La dama duende* y, claro, su respuesta fue no. De lo cual nos alegramos mucho Alonso y yo. Bueno, para mí José Luis Alonso ha sido el más grande director de teatro clásico de nuestro siglo XX, sin parangón.

— ¿Cuáles eran sus principales cualidades como hombre de teatro?

— Alonso era un ser humano con una visión incomparable del arte escénico. Escogió a Jesús Puente como protagonista del que, para mí, es su mejor montaje: *El alcalde de Zalamea* [1988]. ¡Y Puente jamás había hecho un clásico ni nada que se le pareciera! Cuando lo giramos por Inglaterra nos dijeron una cosa estupenda: “Los españoles ya no son tan épicos”. Ese alcalde que se supone tan tremendo lo convirtió Alonso en un alcalde de pueblo, sencillo, con una bonhomía que le lleva a querer perdonarlo todo, hasta que se planta y dice “aquí somos hombres todos, no solamente tú, capitancito”. En fin, tenía una vista increíble: ¡Sacó a Fernando Conde de “Martes y Trece” para hacer *La dama duende* y funcionó a la perfección!

— ¿Es *El alcalde de Zalamea* de Alonso su montaje preferido de toda la historia de la CNTC?

— Sin duda es uno de los grandes montajes de la historia de la Compañía y, efectivamente, mi preferido. En el Festival Internacional de Edimburgo logramos un éxito estupendo con esta obra. Cuando se estaban realizando los ensayos, José Luis nos invitó a asistir a Adolfo y a mí. Y Adolfo dijo: “¿Vosotros os dais cuenta de la maravilla qué habéis montado?”. En fin, estupenda función. Tuvimos unas críticas fantásticas. Y sobre el papel del alcalde que hacía Jesús Puente dijeron cosas magníficas.

— José Luis Alonso es uno de los grandes, pero ¿qué otros importantes directores de teatro clásico ha tenido el siglo XX español?

—Cayetano Luca de Tena. Cuando estuvo en el Teatro Español lo hizo muy bien, amaba a los clásicos y era muy ortodoxo en la recitación. De su escuela ha salido gente como María Paz Ballesteros. Pero a Cayetano le faltaba la chispa de José Luis. Yo, cuando era estudiante de Derecho, me aficioné al teatro gracias a dos montajes de Alonso, y no es casual. Tú ibas y veías *El perro del hortelano* de Luca de Tena y salías encantado, pero *La bella malmaridada* de Lope dirigida por José Luis fue todo un hallazgo: ¡Era la vitalidad de Lope en escena, la vida en directo! Eso era José Luis. Y lo mismo ocurría con su *El anzuelo de Fenisa*. Corrían los años sesenta y yo pensé: “Esto son los clásicos. ¡Están vivos!” Otros hacían cosas correctas, a veces, emocionantes, pero no tenían el fuego de José Luis.

— Y, entre los directores que trabajan en la actualidad, ¿quién le interesa?

— Eduardo Vasco es estupendo. Eduardo, con los poquísimos medios que ha tenido en ese teatro espantoso [el Pavón], ha hecho cosas muy buenas. Y, además, ha tenido una evolución muy auténtica, que él mismo reconoce: de joven rompedor al principio (como con su espectáculo *No son todo ruiseñores* de Lope, que yo llevé a Olite) a joven maduro que entiende a los clásicos. Además, Eduardo nunca hace reinterpretaciones que dan a entender aquello que nunca ha querido decir el autor... ¡Y hasta los ingleses han caído en esto! Porque hay algo que Eduardo cree y yo también: interpretar es más importante y complicado que irse por los cerros de Úbeda. Él piensa que lo más difícil es coger el texto y ponerlo vivo en el escenario.

— ¿Con qué montajes de la etapa de Vasco se quedaría usted?

— Pues con el primer montaje de la Joven Compañía, *Las bazarías de Belisa*. Fue un hallazgo y un trabajo estupendo. Además, Eva Rufo estuvo espléndida. *El pintor de su deshonra* también estuvo muy bien. *La estrella de Sevilla* me gustó menos. *Las manos blancas no ofenden* es una función que no sale a flote... Es que Eduardo siempre se ha empeñado en sacar textos del fondo del baúl. A veces le he dicho: “Eduardo, ¿cuándo dejas de sacar textos del baúl?”. Su *Don Gil* tampoco me gustó mucho. Pero *El alcalde de Zalamea* me encantó. Y fíjate el valor que tiene haberlo montado después del de José Luis, que él tanto admira, y después de un segundo “alcalde” que hizo la CNTC [a cargo de Sergi Belbel], el cual fue, para mí, malísimo.

— ¿Y qué opina de Pilar Miró como directora de teatro clásico?

— A mí me gustaba. Dirigía poco a los actores, pero tenía una visión de conjunto del espectáculo magnífica. La CNTC sacó a Miró del hoyo. Ella, por equivocación, compró con dinero público de RTVE vestidos. Al darse cuenta, lo devolvió todo (cuando el PSOE entero estaba comiendo a dos carrillos) y esto la metió en un lío político<sup>204</sup>. Pilar estaba hundida. Yo recuerdo que, en un estreno de la CNTC y aunque no la conocía mucho, me acerqué a saludarla al palco donde estaba y le pregunté: “¿Cómo estás?”. Me dijo:

---

<sup>204</sup> Exactamente no fue como recuerda Pérez Sierra. Miró no tuvo que devolver nada porque la justicia dictaminó, tras un largo proceso de casi cuatro años, que el dinero público había sido empleado correctamente por la entonces directora general de RTVE, y que no hubo delito alguno en su proceder. Sin embargo, Miró quedó estigmatizada por el caso de los famosos trajes.

“Encefalograma plano”. Y yo le contesté: “Pilar, tengo entendido que tú eres una mujer fuerte”. Y ella se encogió de hombros.

El primer montaje que Miró realizó tras el jaleo de los vestidos fue el de *La verdad sospechosa* con la CNTC, después de que yo la llamara. Cuando estrenamos, me dijo: “Rafael, no voy a salir a saludar porque te puedo estropear el estreno: siempre habrá quien me pateé”. Y nunca salía a saludar. A mí también es algo que me horroriza, porque tú vas de paisano y sales ahí, al escenario, hecho un tonto, ante unas luces que no controlas, ¡no sabes ni dónde está el público!, mientras que los actores están en su salsa... Luego yo escogí montar *El anzuelo de Fenisa* como homenaje a José Luis Alonso, pero sin decirlo. Porque insisto: yo me dedico al teatro por dos montajes de Alonso, uno de ellos *El anzuelo*. Y también lo dirigió Miró.

— Además de Pilar Miró, durante sus dos etapas en la dirección de la CNTC, han colaborado como directores invitados otros reconocidos profesionales: Miguel Narros, Denis Rafter...

— Sí. A Narros lo habían echado del Teatro Español [corría el año 1989]. Marsillach me llamó enseguida, y fue la única vez que me telefoneó para aconsejarme. Me dijo: “A Miguel le han hecho una mala pasada. Llámale.” Pero yo ya lo tenía pensado. Con Narros he hecho dos montajes, *El caballero de Olmedo* y *La estrella de Sevilla*, y es un tipo estupendo. La historia con Rafter fue otra. Se montó un concurso en el que me metieron a mí de jurado. Yo quería que ganara Lawrence de Arabia, o sea, que yo dije: “Desierto, desierto...” (*risas*). Al final se eligió una obra que a mí no me gustaba nada y que nunca debería haberse hecho en la CNTC. Yo había leído el texto y me pareció tan malo que, luego, cuando vi lo que hizo Rafter, pensé: “Este hombre saca leche de un botijo”, como dicen los finos. Y más tarde le llamé para hacer el Calderón de *No hay burlas con el amor* [1998].

— Haga una valoración del trabajo de dirección que desempeñaron sus colegas en el cargo, comenzando por Adolfo Marsillach.

— Valoro mucho el arranque que otorgó Adolfo a la Compañía. Fue muy meritorio, y no se puede obviar que arriesgó mucho. Salió por lo más inesperado. Por otro lado, era un buen gestor, un magnífico gestor. En verdad era un auténtico hombre de teatro.



— **Andrés Amorós.**

— No lo juzgo. Prácticamente ni pasó por el cargo. ¿Qué dirigió? ¿Los *Entremeses* de Cervantes? Yo tenía preparado un Año Calderón increíble: *La hija del aire* (segunda parte) con Lavelli, un proyecto que me llevó a la tumba, porque un personaje abyecto del ministerio dijo que no había dinero para pagar eso, y *El mágico prodigioso*. O sea, dos monumentos de Calderón. ¡Así se hace un Año Calderón! Y Amorós pasó por la CNTC sin tocarla ni mancharla, vamos.

— **José Luis Alonso de Santos.**

— No le gustan los clásicos. Eso fue un bache terrible. Fíjate: Eduardo tenía una única foto en su despacho de la CNTC, una imagen en la que estamos Adolfo y yo trabajando. Con esto te respondo. No he visto nunca una función tan hortera como el *Peribáñez* de Alonso de Santos. Hay una cosa que tiene el actor español: como no le vistas mentalmente, te hace un chulo de taberna. Vi la primera parte de la obra y me fui. No vi *La dama duende*.

— **Eduardo Vasco.**

— Estupendo. Eduardo es la ortodoxia pero con un aire nuevo y con imaginación. Además, hay que valorar que ha trabajado en las peores circunstancias, en el Pavón...

— De Rafael Pérez Sierra hasta el propio Marsillach ha destacado su amplia cultura y sus conocimientos clásicos. ¿Considera que un buen director de teatro barroco debe poseer una gran dominio sobre la época?

— Efectivamente. Tú diriges un Miller y dices: “Bueno, este señor es América”. Pero es mucho más fácil saber cómo es América hoy, que cómo era España en el siglo XVII. Sin embargo, para mí eso no es un problema. He nacido aquí y el primer libro que me regalaron los Reyes fue *La dama duende* en versión infantil. O sea, que el Siglo de Oro y yo siempre hemos estado muy unidos. Siempre he dicho que me puedo transportar con la mente al Barroco con gran facilidad, pero, claro, es una exageración. Lo que pasa es que he leído mucho Siglo de Oro y muchos libros sobre él.

Un director debe poseer, necesariamente, una serie de conocimientos de tipo histórico y filológico. Y, luego, debe apasionarle el siglo XVII, debe saber trasladarse a esa época. Hay

un filólogo que siempre dice que trabajamos con material caduco. Y yo digo: “¡Por Dios! Como dice San Agustín: nada de lo humano me es ajeno”. Empédocles dice: “Yo he sido mancebo, doncella, arbusto, pájaro y mudo pez que surge del mar”. ¿Y eso cómo se interpreta? Algunos creen que alude a la transmigración, pero, en realidad, Empédocles se refiere a que todos somos todo. Tú tienes la capacidad de ponerte en cualquier época. Esa capacidad la debe tener muy desarrollada cualquier director, pero, claro, esto depende de la profundidad y calidad de sus conocimientos. Hay que ser capaz de imaginar a un galán en una calle del siglo XVII cruzándose con uno que le mira mal, hay que verlos sacando sus espadas y poniéndose a luchar...

— ¿Cómo es el papel de un asesor literario dentro de una compañía de clásicos?

— Lo que yo aprendí es que a un director no se le pueden dar nunca consejos. La elección de una obra es algo muy subjetivo y muy personal. Yo me he pasado toda la vida proponiendo textos a los directores, con mayor o menor éxito, jugando con ellos al “¿qué te parece una obra que se llama...?”. José Luis Alonso nunca quiso hacer *El castigo sin venganza*, aunque yo le insistí muchísimo. A él le encantaban las tres comedias de magia de Calderón: *El galán fantasma*, *La dama duende* y *El astrólogo fingido*. Hablábamos mucho de ellas. Y yo siempre le repetía: “Pero, ¿y *El castigo sin venganza*?”. La lección es que nunca puedes decir a un director: “¡Haz esa función!”. Porque es algo que tienen que decidir ellos, tú solo puedes orientar. Con Pilar Miró me ocurrió otro tanto. Cuando la llamé para trabajar con la CNTC, le ofrecí muchas obras. “¿*Las paces de los Reyes* y *Judía de Toledo*?”. Y ella: “No, no”. “¿*La verdad sospechosa*?”. “¡Sí!”. Yo me limitaba a proponer. Y cuando el director lo decide, adelante. No hay otra.

— Ha realizado las versiones para los montajes de *El médico de su honra*, *Antes que todo es mi dama*, *El anzuelo de Fenisa*, *No hay burlas con el amor*, *Entre bobos anda el juego*... Y se ha caracterizado por ser un adaptador muy ortodoxo, con mucho apego al texto original y con un claro sentimiento de reverencia hacia los autores del Barroco. ¿Dónde se encuentra el límite en la manipulación del texto a la hora de adaptarlo a la escena contemporánea y al gusto actual de los espectadores?

— ¡Ah, no! Yo soy muy ortodoxo. Para mí una versión es aclarar, aclarar, aclarar. Evitar que la atención del espectador descarrile con una palabra que no entiende, con un concepto enrevesado. Sobre todo en Calderón, a veces, los conceptos hay que ponerlos del

derecho. Y, desde luego, no intervenir. Es decir, tú tienes que estar detrás del autor, siempre. De tal manera que, si un espectador ha leído la obra antes de la representación, no le debe chirriar nada en la versión. El adaptador o versionista es un señor que le dice a Lope de Vega “tú lo habrías dicho así porque ahora esto no lo entendemos”, es alguien que debe adaptar un texto porque la representación no se detiene cuando el público no entiende algo. Como no hay notas a pie de página en el escenario, tú debes introducir las notas a pie de página de una manera adecuada. Y, desde luego, siempre detrás del autor, que son Lope o Calderón, no son cualquier cosa.

Yo me he planteado el problema de la adaptación muchas veces. Soy consciente de que veníamos casi del desierto en la puesta en escena de los clásicos, y de que ahora se han convertido en un producto de consumo. Entonces, me pregunto: ¿Llegaremos pronto a tener un conocimiento tan grande de los clásicos que hará innecesaria la adaptación? Y la respuesta es no. Es cierto que nos acercamos cada vez más a la comprensión del texto. Y, en este sentido, recuerdo el estreno de *El perro del hortelano* de Miró en el cine de Fuencarral: fue muy bonito y un gran éxito porque los espectadores entendían a la perfección lo que se decía en la gran pantalla. La gente no es tonta. Pero tendremos que seguir adaptando los textos para el teatro porque hemos perdido toda la cultura de época, y los clásicos están plagados de este tipo de referencias.

Pongo un ejemplo con la cultura religiosa. Cuando Francisco Rico hizo la versión de *El caballero de Olmedo*, decidió eliminar un comentario que realiza el gracioso cuando su amo va deteniéndose al leer la carta de Inés: “Hay aquí nueva estación”. Paco dijo que si su hijo iba al teatro, al escuchar esa frase pensaría en una estación de ferrocarril, no en la del vía crucis. Pero Narros, que tiene una gran cultura religiosa, lo dejó finalmente como en Lope. Con ello quiero decir que hasta Rico, académico de la RAE, tenía ese escrúpulo. Hemos perdido muchos elementos culturales que no volveremos a recuperar, y por eso siempre habrá que aclarar el texto. Aunque la poesía no se aclara. Por ejemplo, los primeros versos de *El caballero de Olmedo*, que no se entienden. Pero eso no se toca, ¡eso es sagrado!

— ¿Ir a ver teatro clásico se ha asimilado a una *delicatessen* para gustos exquisitos, como sostiene Enrique García Santo-Tomás en su libro sobre la recepción de Lope, un hábito para la gente que desea darse un baño de brillo social o adquirir cierto prestigio de élite?

— Es que ir a la ópera puede ser una *delicatessen* para una persona que se compra un abono y quiere ir con la señora bien vestida. Pero para un aficionado puro y duro, no es una *delicatessen*. ¿Ir a un concierto de música sinfónica es una exquisitez? Porque la música sinfónica es todavía más para minorías que la ópera... Y no hablemos ya de la música de cámara, que es para escogidos. Entonces, ir a la sala pequeña del auditorio a oír unos cuartetos de Mozart o de Beethoven, ¿es ser elitista? No. ¿Ir a ver el *Don Juan* de Mozart es elitista? ¡No! Se podría decir que ir al teatro respecto de ir al cine es elitista... En fin, en este momento, y gracias a Almagro y la CNTC, hay gente que va a ver montajes de Lope o Calderón con autobuses desde su pueblo, y en Sevilla o en Alicante el teatro se llena con los clásicos.

— Amorós quiso ampliar el sentido del adjetivo “clásico” para que abarcase el repertorio teatral español desde la Edad Media al siglo XX, sin embargo, es evidente la preeminencia del siglo XVII en los escenarios de la CNTC...

— Bueno, ese concepto amplio del término “clásico” lo llevé yo a la práctica en el Festival de Olite antes de que a Amorós se le ocurriese. Para Olite me gusta, pero para la Compañía, no. La razón de la existencia de la CNTC está en el siglo XVII que, además, engloba el teatro clásico universal, incluidos el francés y el inglés, ya que la CNTC también puede montar un Marivaux, un Shakespeare o un Molière. Y para el teatro moderno, naturalmente, está el CDN.

— Lope y Calderón ganan por goleada al resto de dramaturgos clásicos en cuanto al número de puestas en escena realizadas por la CNTC, ¿es porque son los mejores poetas, porque los tenemos mejor estudiados, porque son nombres conocidos por el gran público, porque se ha creado una tendencia difícil de romper...?

— Lope es el inventor del teatro nacional, ese tópico que es verdad. Es el gran poeta. Es el único poeta de todos los dramaturgos barrocos. Es cierto que sus textos son desordenados porque escribía muy deprisa, pero si apartas las obras menores te quedan verdaderos monumentos. Lope vive el teatro y el teatro es vida para él. En *El anzuelo de Fenisa*, el mercader valenciano explica sobre una joven a la que dejó de amar: “Vila en una huerta un día, / más cerca y menos hermosa; / hablela, hallela enfadosa, / tocábala, estaba fría...”. Y piensas: “¡Madre mía, este tío está contando lo que anteayer vio en una calle!”.

Calderón es el gran constructor. Ni siquiera Shakespeare construye el teatro como lo hace Calderón. Es el más intelectual de los autores barrocos. A veces me han dicho: “Claro, como tú eres un intelectual, te gusta más Calderón que Lope”. Pero yo soy un intelectual según se mire, porque otros dirán que soy un zote (risas). Y, en realidad, soy tan lopista como calderoniano.

Así que Lope es la vida y la poesía. Y Calderón es el teatro y la construcción. Y los demás se sitúan por debajo, a una gran distancia. Tirso, por ejemplo, se enreda. Cuando hicimos *El vergonzoso en palacio* decíamos: “¿Pero esto qué es?”. Hay una trama tan enmarañada que Marsillach me pedía: “Vamos, explícamela”. Y cuando terminaba, me decía: “Claro, pero es que tú eres muy listo. ¿La gente entenderá algo?”. Fue tremendo. Ahora bien, Tirso tiene maravillas como *El burlador de Sevilla*, el *Don Gil de las calzas verdes*, *El condenado por desconfiado*... También tiene tres comedias madrileñas que son estupendas: *Los balcones de Madrid*, *Desde Toledo a Madrid* y *Por el sótano y el torno*. Pero sus tramas son muy enrevesadas y, además, Tirso era un mal poeta. En esa época, el teatro se escribía en verso, pero se era o no se era poeta, que es muy diferente. Y, excepto Lope, ningún dramaturgo del XVII tiene poesía. Eso sí, Calderón no tendrá belleza poética, pero tiene elocuencia. Calderón logra la belleza en el verso gracias a su tremenda expresividad; pero no es la belleza lírica de Lope, sino la belleza de una narración perfecta.

— ¿Qué obras no ha abordado todavía la CNTC y cree que debería montar?

— Muchas. Últimamente, Eduardo y yo hemos sacado del baúl muchas comedias importantísimas, como *La moza de cántaro*, que en las últimas décadas estaba muerta — quizá por su aire rural—, o *De cuándo acá nos vino*, que salió de entre las múltiples propuestas de lectura que yo le planteaba a Eduardo. Y quedan muchas más por montar. *El mágico prodigioso* y *La hija del aire*, que tenía pensadas para el centenario de Calderón, deberían llevarse a escena pronto y bien.

— ¿Cuál es el fundamento para ser un buen actor de teatro clásico español y qué intérpretes han destacado en este menester?

— Lo principal es aprender la técnica del verso. Hay quien dice que para un actor es lo mismo recitar prosa que recitar verso, pero no se puede obviar el sentido de la musicalidad. El actor ha de conseguir que el espectador se enamore de esa manera de hablar, tan distinta a la de la calle. El verso es un artificio estupendo que debe hacer suyo.

Un actor de clásico también debe tener una buena articulación. Hay actores magníficos que nunca podrán hacer clásico porque no articulan. Como buen ejemplo, Fernando Fernán Gómez, que tenía una dicción magnífica. O el caso de Jesús Puente, que nunca había hecho clásico, como hemos comentado, y que lo hizo estupendamente. O Arturo Querejeta, que es un actor muy bueno. De las jóvenes generaciones, Eva Rufo y Pepa Pedroche me parecen grandes actrices de clásico.

La verdad es que las actrices son mejores que los actores en el clásico. Hoy se pueden hacer cinco buenos repartos para *La Celestina* y, a duras penas, se podría hacer uno para *El burlador de Sevilla*. Durante mis dos etapas como director de la CNTC, quise hacer *El burlador*. Llamé a Carmelo Gómez y me dijo que no, que él no era un Don Juan. No logré montarlo. Porque Carlos Hipólito, que es un grandísimo actor y en *La verdad sospechosa* estuvo brutal, no era un Don Juan. Cuando el guapo cantante mexicano Jorge Negrete visitó España, las mujeres se le echaron encima nada más bajar del tren para arrancarle los botones de la americana. Él espetó, no se sabe muy bien si afirmando o preguntando: “En España no hay hombres”. Y se produjo un enorme revuelo. Yo siempre me acordaba de esta anécdota cuando hacía los repartos para las funciones, porque pensaba: “¡En España no hay hombres!” ¿Hacemos un Burlador? ¡No se podía!

— Desde 1986 hasta 1999, su paso por la CNTC ha posibilitado montajes que forman parte ya de la historia del teatro español del siglo XX. ¿Cuál sería el “montaje estrella” con el que firmaría su trayectoria en la Compañía?

— La *Fiesta barroca*, en el marco de Madrid Capital Cultural 1992, y con patrocinio de Telefónica. Adolfo quería hacer una naumaquia en el Retiro, pero no nos lo permitían. Como no era creyente, nunca hubiera pensado en hacer un auto sacramental. Pero el director del comité organizador del evento era un dominico y estuvo muy de acuerdo con el proyecto de la *Fiesta barroca* que le propuse. Yo escogí *El gran mercado del mundo* de Calderón. José María Díez Borque me dijo que en la Biblioteca Nacional había una loa que, a todas luces, no era de Calderón, pero que hacía referencia al auto *El gran mercado del mundo*. La localizamos y yo la rehice prácticamente toda. Elegimos también el *Entremés de los órganos* de Quiñones de Benavente. Y la *Mojiganga de las visiones de la muerte* de Calderón, que es una obra maestra. Y nos atrevimos. Teníamos mucho dinero y eso nos permitió traer a Madrid bueyes del Rocío o la Tarasca del Corpus de Valencia. ¡Todo un despliegue! Me quedaría con este montaje porque tiene un valor grande: salimos

a las calles y la Plaza Mayor se llenaba todas las tardes para ver el recorrido. Eso fue muy bonito.

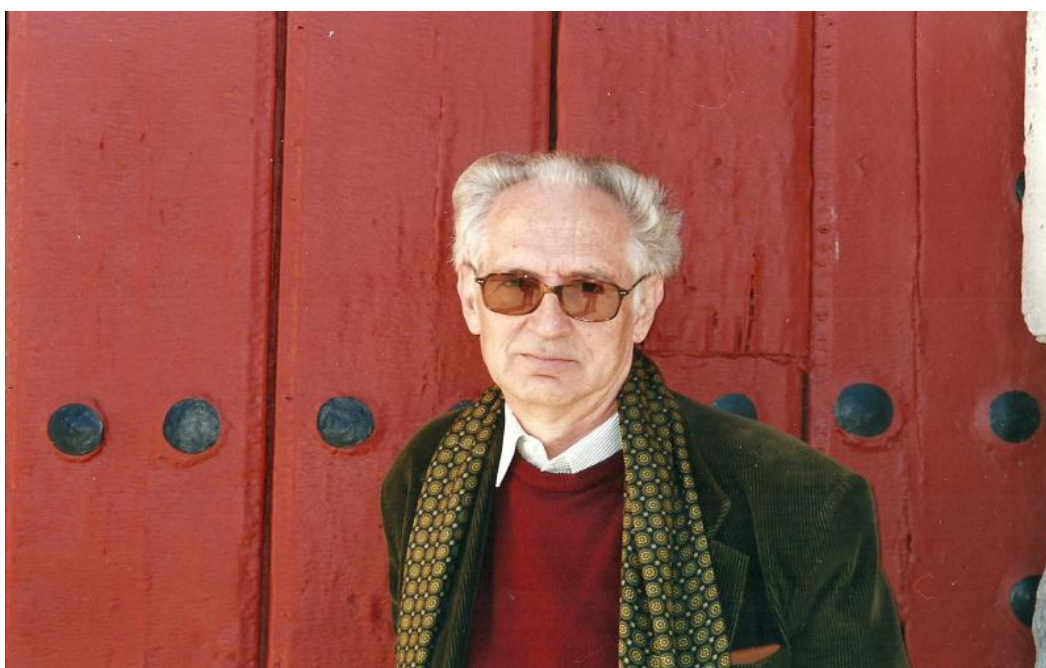




# Andrés Amorós

Director de la CNTC entre 1999 y 2000

**“Hay que ampliar el canon, pero sin miedo a reponer los grandes títulos”**



*Andrés Amorós (Valencia, 1941) ha estado vinculado al mundo del teatro y del espectáculo desde los inicios de su carrera. Fue miembro del Consejo Asesor del CDN, bajo la dirección de José Luis Alonso y asesor literario con Lluís Pascual; creó en la Fundación Juan March, como director cultural, la Biblioteca de Teatro Español del siglo XX; fue también patrono del Festival de Almagro y de la Fundación Pro RESAD; ha coordinado con Díez Borque una obra fundamental, Historia de los espectáculos en España; y ha dirigido una colección de textos teatrales en Biblioteca Nueva. Entre 2000 y 2004 fue director general del INAEM, pero antes, casi durante un año, a petición del secretario de Estado de Cultura y como compromiso hasta las elecciones, ocupó la dirección de la CNTC.*

— ¿Es cierto que dirigir la CNTC ha sido la tarea que ha desempeñado con más cariño a lo largo de su trayectoria profesional?

— Sí, así es. Aunque, en realidad, no lo pasamos muy bien, porque teníamos muy poquito tiempo y había que cambiar muchas cosas. La verdad es que yo nunca me había planteado desempeñar el cargo de director de la CNTC hasta el día en que me encontré en LIBER, la Feria Internacional del Libro, con el secretario de Estado de Cultura y me dijo: “Tengo que hablar contigo porque nos has de hacer un favor; nos has de resolver un problema muy grave que tenemos con la CNTC”. En ese momento, el director de la Compañía era Pérez Sierra, al que yo conocía de toda la vida. Rafael había llegado a un enfrentamiento con el ministerio y la situación era de callejón sin salida: no se hablaba con Eduardo Galán, subdirector general de Teatro. No sé quién tenía razón, pero la cosa así no podía funcionar. Entonces me propusieron que me hiciera cargo yo de la institución y acepté. Las elecciones eran en febrero y a mí me llamaron para empezar en octubre, así que teníamos muy poco tiempo y había que correr mucho. Yo trabajo rápido, pero con una compañía oficial, pese a las muchas ventajas, te has de someter a una lenta y costosa burocracia. Así que tuvimos que luchar bastante para sacar adelante nuestro proyecto con cierta rapidez.

— Y, pese al poco tiempo, se lanzó a todo tren en la aventura de los *Entremeses* de Cervantes. ¿Cuáles fueron los motivos?

— Yo quería empezar con algo un poco llamativo para que se viera una nueva etapa, un cambio grande, y tenía muy claro que la mejor opción eran los *Entremeses* de Cervantes, porque nunca los había hecho la CNTC y porque yo tengo una debilidad especial por el Cervantes autor de teatro y quería reivindicarlo. Pero también pensé que debía llevarlo a escena alguien muy poco académico. Yo era amigo de Joan Font, de Els Comediants, y le llamamos. Font no conocía la obra porque, lógicamente, venía de otro mundo cultural, pero le gustó mucho. El problema era que debía hacerse una versión. No teníamos tiempo para encargarla a nadie y, finalmente, la hice yo en una semana. Luego tuvimos que pelear contra la burocracia para conseguir el estreno antes de las elecciones, es decir, antes de mi cese. Porque irse sin haber podido estrenar ni un solo espectáculo era bastante triste. A mí me gusta especialmente *La elección de los alcaldes de Daganzo*, y me divertía muchísimo

representar ese entremés antes de unas elecciones. Al final, con muchas prisas y gran esfuerzo logramos estrenarlo a tiempo. Además, fue un montaje que tuvo éxito y estuvo mucho tiempo de gira.

— Como usted mismo constata, su voluntad era convencer de que la CNTC había emprendido una nueva etapa. ¿Cómo era la CNTC que se encontró al acceder a la dirección en 1999?

— Una CNTC muy desanimada. El distanciamiento entre la Compañía y el ministerio había acabado en desconexión. Y así no se puede funcionar. Para entendernos, el ministerio es el empresario, y si el empresario no está contento con el director... Se estrenaba poco y el ambiente se percibía lánguido. La gente, falta de ilusión, se sentía infrautilizada. Durante todo el 1999, la CNTC solo había estrenado un espectáculo, *Entre bobos anda el juego*, y esto daba una impresión de vida mortecina... ¡Y nosotros queríamos estrenar cinco obras en la nueva temporada! Queríamos infundirle vida a la Compañía. Y, aunque parezca una tontería, que el secretario de Estado me acompañara en las ruedas de prensa o que el presidente Aznar y su esposa visitaran a la CNTC, le dio un respaldo y una visibilidad.

— Gracias a su paso por la CNTC, Sergi Belbel, Calixto Bieito y Alonso de Santos realizaron montajes en ella. ¿Cuáles fueron los criterios de selección para escoger a estos directores?

— Una de las cosas que hice mientras estuve al frente de la CNTC fue crear la figura del director asociado. La idea era que la Compañía tuviera cerca a gente relevante del mundo teatral. Y escogí a Alonso de Santos, Sergi Belbel y Calixto Bieito. De hecho, cada uno de ellos debía estrenar un montaje para el centenario de Calderón. Ahora, en el Ministerio de Cultura se ha puesto de moda un sistema muy elogiado por los periodistas: el código de buenas prácticas. O sea, que se hace un concurso para todo. Pero yo creo que en arte eso no tiene sentido. ¿Por qué eliges a uno y no a otro? Porque piensas que es el mejor. Se acabó y punto. ¿Tú crees que Adolfo Marsillach iba a presentarse a un concurso diciendo “yo haré tal cosa o tal cosa”? Eso es un cuento. Además, el proyecto que se presente a concurso puede estar muy bien, pero luego es posible que no haya dinero, que se tenga que adaptar todo, que llames a un actor y no pueda o quiera colaborar... Mil variantes. El arte

es así. Si yo hubiera tenido mucho dinero del Ministerio de Cultura, ¿a quién habría escogido como director asociado? A Orson Welles. ¿Por qué? Porque es el mejor.

— ¿Se quedó con la ilusión de ver colaborar con la CNTC a otros profesionales de la escena?

Bueno, cuando yo accedí a la dirección llamé a muchos directores para dirigir con la CNTC y muchos me dijeron que no. Llamé a Adolfo el primero de todos. Eso lo tenía clarísimo, era un gesto básico. Le dije: “Esta es tu casa, dirige lo que quieras y cuando quieras”. Me dijo: “Yo no tengo nada contra ti, ni contra la CNTC, pero tengo mucho contra la calle del Príncipe [donde se ubica el Teatro de la Comedia], porque yo allí lo he pasado muy mal, así que no quiero volver.” Después llamé a Nuria Espert, que es amiga mía, y le propuse dirigir e interpretar, o solo interpretar, una obra que siempre he querido hacer: *La serrana de la Vera*. Llamé a toda la gente que pude. A Albert Boadella, por supuesto. A mucha gente no especializada en teatro clásico. Buscamos, asimismo, a muchos actores. Para hacer *El alcalde de Zalamea* consulté a Héctor Alterio y me dijo que con una película al año ya ganaba suficiente para vivir. También llamé a Alfredo Landa para que interpretara a Pedro Crespo. Y me dijo: “Mira, para mí está muy claro: el cine me da dinero, la televisión me da popularidad y el teatro me da prestigio. Me encantaría, pero ahora empiezo una serie de televisión y ya está”. Aunque algunos contactos salieron mal, mi voluntad era darle la máxima apertura posible a la Compañía.

— Potenció las actividades paralelas en el seno de la CNTC. Su impulso era uno de los puntos fuertes dentro de su programa de reformas, ¿cuál era la filosofía de estas actividades?

— El objetivo prioritario era dinamizar la CNTC, y se pensó en la organización de actividades culturales en conexión con la obra en cartel durante los días de descanso de la Compañía. Tras mi paso por la Fundación Juan March, mi experiencia en el terreno de la gestión cultural era notable. De hecho, en la Juan March programamos, a imitación de cómo se hace en Londres, una serie de conciertos matutinos para los más jóvenes. De modo que pensé en montar recitales en la sede de la CNTC los sábados y domingos por la mañana, porque hay mucha gente que durante la semana no puede asistir al teatro y, cuando tiene libre, no se le ofrece nada. Esta propuesta tuvo un éxito tremendo. Y fue de lo más bonito.

— ¿En qué consistieron esos recitales?

— Empezamos con Rafael “El brujo”, que es amigo mío. Le llamé y montó un recital que luego ha estado haciendo durante muchos años, *Mi vida en el teatro*. La entrada tenía un precio simbólico y todas las mañanas se llenaba el teatro. Después le monté un recital precioso a María Jesús Valdés, que también era muy amiga mía, con textos clásicos y contemporáneos. Al mismo tiempo, como era el centenario de Calderón, escribí a toda velocidad un recital titulado *Luces y sombras de Calderón*. Y también hicimos un recital magnífico de violín, con solos de Bach, porque además de teatro también me propuse programar música. Como puedes ver, así como del INAEM no tengo un recuerdo cálido, de la CNTC solo tengo recuerdos entrañables.

— Después de Cervantes, programó tres obras de Calderón para celebrar el cuarto centenario de su nacimiento bajo la batuta de los directores asociados. Fueron escogidas las tres obras maestras calderonianas dentro de su género: el drama filosófico *La vida es sueño*, la comedia *La dama duende*, y el drama de honor *El alcalde de Zalamea*. Todos ellos fueron montajes en coproducción, un hecho novedoso para la CNTC hasta ese momento.

— Sí. Quisimos abrir la vía de las coproducciones. Y esto fue recibido de muy distinta manera. Hubo gente que lo elogió y lo acogió muy bien. Y otros que nos pusieron a parir. Había dos líneas. Por un lado, la colaboración con otras instituciones públicas, como el Teatre Nacional de Catalunya en el caso de *El alcalde de Zalamea* (y ello con un claro significado político: teatro clásico en castellano en Barcelona). Por otro lado, las coproducciones con compañías privadas. En *La vida es sueño* participó la importante empresa teatral Focus. Y *La dama duende* fue una coproducción con la compañía Pentación. ¿Qué ocurrió? Que llegaron los prejuicios políticos y hubo quien entendió que se trataba de una privatización de la CNTC. Pero yo únicamente pensaba en sacarle más rentabilidad al poco dinero del que disponíamos. Asociarse con la empresa privada significaba sacarle más partido al capital de la CNTC.

— En esta misma línea de las colaboraciones con agentes externos a la Compañía funcionó el proyecto de los cinco Tenorios dirigidos por otros tantos directores distintos. ¿Cómo se fraguó aquello?

— A mí me gusta mucho el *Tenorio* y lo considero un clásico, aunque sea del siglo XIX. Nunca se había hecho en la CNTC y, cuando tomé las riendas, pensé en hacer uno enseguida. Llamé a Francisco Nieva, pero no se animó. Los grandes directores y actores se mostraban renuentes a participar. Y entonces dio la casualidad de que Miguel Ángel Cortés, secretario de Estado de Cultura, me oyó hablar del tema y, como es de Valladolid, me propuso: “¿Por qué no hacemos una coproducción con Valladolid y su Teatro Calderón?”. Y yo, encantado. La verdad es que no me acuerdo a quién se le ocurrió la idea, pero en un momento dado alguien dijo: “¿Y si en vez de hacer uno hacemos varios y, como los maestros no quieren, le damos la oportunidad a los jóvenes para que den su visión del Tenorio?”. Precisamente fue Eduardo Vasco el primero en estrenar. También queríamos involucrar a profesionales internacionales. Yo mismo me fui a Inglaterra a venderle el Tenorio a Declan Donnellan, pero me dijo que no. Después hablé con Maurizio Scaparro, del Teatro de Roma, y con Jean-Pierre Miquel, de la Comédie-Française, y ellos sí aceptaron. *Tras mi marcha al INAEM, el proyecto de los cinco Tenorios continuó.*

— En su opinión, ¿qué tres directores han marcado la historia del teatro español en el siglo XX?

— Sin duda alguna, José Luis Alonso. Un hombre que ha sido fundamental. Aparte de haber trabajado con él, aún recuerdo sus fantásticas temporadas en el María Guerrero cuando yo era un niño y vivía en Madrid, con actores de primerísima fila. Ya en el terreno histórico, inevitablemente, Lorca y La Barraca, y Martínez Sierra y su Teatro de Arte.

— ¿Qué directores teatrales de la actualidad, nacionales y extranjeros, admira?

— De fuera de España hay dos, clarísimamente, que son los grandes maestros: Strelher y su escuela del Piccolo, y Peter Brook. Me parecen dos genios. En el ámbito nacional, Bieito hace cosas con mucha fuerza, Belbel es estupendo, igual que Alonso de Santos, que tiene mucho sentido común, así que voy a decir los mismos que escogí cuando fui director de la CNTC. También José Luis Gómez hace cosas muy buenas, naturalmente.

— Haga una valoración del trabajo de dirección que desempeñaron sus colegas en el cargo, comenzando por Adolfo Marsillach.

Fue muy brillante. Rompió con los preceptos y quitó el polvo a los clásicos, pero los usó mucho para su lucimiento, para destacar él mismo. En realidad, no le gustaban los clásicos. Dirigía obras que no le gustaban, pero se divertía.

— **Rafael Pérez Sierra.**

Él venía del teatro inglés. Es una persona fina, sensible, inteligente. Estuvo con una beca de la Fundación Juan March en Inglaterra y cuando regresó se hizo empresario teatral. Únicamente dirigió una obra, de Christopher Hampton, que es lo que a él le gusta, lo inglés.

— **José Luis Alonso de Santos.**

Aparte de ser amigo mío, es muy buen hombre de teatro y un gran apasionado de la comedia, que sabe montar muy bien. Cuando yo pasé al INAEM, me tocó elegir a mi sucesor. Y no fue sencillo. Escoger a Alonso de Santos fue un poco rompedor, porque era apostar por alguien no especializado en el teatro clásico.

— **Eduardo Vasco.**

Ha hecho cosas brillantes. *Viaje del Parnaso* fue una cosa muy curiosa y con mérito, no era nada fácil.

— **¿Qué montajes de la trayectoria de la CNTC considera fundamentales?**

— *El alcalde de Zalamea* de José Luis Alonso, sin duda, fue un gran montaje. *Maravillas de Cervantes* de Font y *La vida es sueño* de Bieito fueron también algo muy notable en su momento.

— **¿Qué tres premisas básicas deben tenerse en cuenta, según su criterio, a la hora de montar un clásico?**

— Me bastan dos. La primera es amor. Parece una tontería pero, si los clásicos no te gustan, no lo hagas. No tiene sentido hacer teatro, sea clásico o no, si no te apasiona, únicamente pensando en la subvención o en encajar en un festival. Y dentro del clásico, igual: si te gusta más Calderón que Lope, pues haz Calderón; o si quieres hacer Vélez de Guevara, hazlo. La segunda, libertad. No tener miedo. Hay que arriesgarse, te puede salir bien o mal, pero hay que hacerlo. Jan Kott escribió *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Y luego Ruiz Ramón hizo *Calderón, nuestro contemporáneo*, que fue un encargo mío al que

puse título. Porque así es como cada director ha de ver a los clásicos, a su modo y con su estilo, pero desde la contemporaneidad. A mí me gusta más Lope como poeta que como dramaturgo. Y me gusta más Cervantes que Lope como dramaturgo. Estupendo, pues cada uno ha de defender lo que le guste.

— Realizó la versión del texto para el montaje de *Maravillas de Cervantes*. ¿Dónde considera que se encuentra el límite en la manipulación del texto a la hora de adaptarlo a la escena contemporánea y al gusto actual de los espectadores?

— Hay que respetar el espíritu del clásico, la letra no. Y ya está. Así de sencillo. Pero luego hay que poseer una cosa fundamental para hacer una buena versión: talento. Cuanto más se posea, más libertades se pueden tomar sin posibilidad de un mal resultado. Si se trata de alguien limitado de talento, un buen artesano y nada más, yo le diría: “No cambies nada, límitate a ponerlo en funcionamiento”. Pero si se trata de un adaptador con talento, que se lance.

— Juan Antonio Hormigón divide en tres las opciones para trabajar con los clásicos en escena: arqueológica o museística, ilustrativismo o tradicionalismo y libertad frente al texto. Es evidente que la CNTC se ha movido en la última de las opciones. Sin embargo, no han sido pocos los filólogos que han defendido la primera de ellas. ¿Qué opinión le merece utilizar los medios técnicos actuales para recrear fielmente una representación teatral tal como pudo ser en el pasado?

— En Inglaterra ponen un Shakespeare arqueológico y otro actualizado, y ambos son maravillosos. Las dos cosas tienen su interés. A mí me encantaría ver una obra de Shakespeare en una recreación perfecta del Globe, como la que hace Lawrence Olivier o la de la película *Shakespeare in love*. Pero la otra opción moderna también es buena. La cuestión es que en Inglaterra se saben a Shakespeare y aquí no nos sabemos a Lope, ni a Calderón ni a Cervantes.

— ¿Hay que convencer al gran público español de que los clásicos no son aburridos?

— Lo son si se hacen mal. Pero están vivos, son apasionantes, son interesantes, y eso es lo que hemos de reivindicar. El ejemplo más claro: Peter Brook. Él se propuso popularizar la ópera. Se preguntó: “¿Qué problemas tiene?”. Pues que se hace en unos locales raros para el común de la gente. Decidió coger una ópera bastante popular, *Carmen* de Bizet, y



encargó una reducción drástica a Jean-Claude Carrière. En vez de una orquesta grande, colocó una de cámara. Exigió escenarios no convencionales, gradas al estilo romano y nada más. Tomó jóvenes recién salidos del conservatorio y se encerró con ellos durante un año para ensayar. Luego estuvo rodando con esa maravilla de espectáculo por el mundo entero. ¿Qué empleó para triunfar? Libertad y talento.

— Lope y Calderón ganan por goleada al resto de dramaturgos clásicos en cuanto al número de puestas en escena realizadas por la CNTC, ¿es porque son los mejores poetas, porque los tenemos mejor estudiados, porque son nombres conocidos por el gran público, porque se ha creado una tendencia difícil de romper...?

— No, es porque durante un tiempo la CNTC se limitó solo a siglos XVI y XVII y, porque además, de estos siglos son los grandes autores canónicos. Pero cuando yo llegué a la dirección dije: “¡Ojo, que clásico es también lo anterior, *La Celestina*, Gil Vicente, los *Entremeses*... y lo posterior también!”. Hay cosas hermosas de Moreto o de Rojas Zorrilla. Pero es completamente normal que Lope y Calderón ganen, son los dos grandes de los Siglos de Oro. Si ampliáramos la idea de clásico, habría que ver, porque ya entraría Ramón de la Cruz y el drama romántico.

— De hecho, uno de los objetivos de su etapa fue el de ampliar el concepto de “clásico” para que abarcase el repertorio teatral español desde la Edad Media al siglo XX.

— Sí, eso era algo que yo tenía clarísimo. Para mí el teatro clásico no es solo el de los siglos XVI y XVII, sino que se extiende hasta el siglo XX con Valle-Inclán. Por ejemplo, yo tenía previsto estrenar *Sainetes* de Ramón de la Cruz, porque tengo mucha debilidad por el *Manolo*, y finalmente lo han montando, como es lógico.

— ¿Le parece adecuado que el repertorio de la CNTC bascule entre obras canónicas y obras alternativas al canon? ¿O es preferible apostar por los grandes títulos clásicos?

— El problema es que la mayor parte de la gente o conoce muy poco del teatro clásico o, directamente, no conoce nada en absoluto. Porque el gran público no ha visto *El alcalde de Zalamea* bien puesto, como lo hizo fantásticamente José Luis Alonso. Yo abogo por mantener el canon y, al mismo tiempo, por abrirlo con obras como los *Entremeses* de Cervantes, *La serrana de la Vera*, piezas de Ramón de la Cruz... Pero en España, por desgracia, no se ve nada, ni del canon ni de fuera de él.

— ¿Podemos ya decir que contamos con un plantel de actores preparados técnicamente para enfrentarse al clásico y que se ha superado, por fin, la eterna polémica sobre cómo debe decirse el verso?

No. No se ha superado el problema del verso. Y, además, cada vez va a peor por culpa de la televisión. Porque ahora cualquier chiquito sale en la televisión, gana dinero, se hace famoso, y luego lo llevas al teatro y resulta patético. No saben hablar, no vocalizan. Por desgracia, todavía es una cuestión pendiente.

— ¿Quiénes han sido sus actores predilectos en el terreno de los clásicos?

Fernando Fernán Gómez y María Jesús Valdés. Absolutamente geniales. De entre los actores españoles, son los más grandes que yo he visto.

— Como doctor en Filología Románica y catedrático de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid, ¿opina que el mundo de la práctica teatral y el del estudio teórico del teatro están demasiado alejados?

— Sí, siempre han estado alejados. Bueno, quizá ahora un poco menos. Pero, en definitiva, lo han estado durante décadas. Sobre este tema hemos tenido muchas reuniones en Almagro y es una vieja historia sin solución, porque cambiar la mentalidad de la gente de los dos gremios es imposible. Había en mi facultad un catedrático mayor que me tenía bastante aprecio y, siempre que me veía, me decía: ¡Qué bien, Amorós, me gusta cómo trabaja! Pero qué pena que le guste el teatro...”. Como si me gustaran las mujeres malas... Eso en el ámbito académico. Y en el mundo teatral es una cuestión de falta de cultural general, porque entre los teatreros hay mucha incultura y pocos estudian y se forman.

— ¿Ir a ver teatro clásico se ha asimilado a una *delicatessen* para gustos exquisitos, como sostiene Enrique García Santo-Tomás en su libro sobre la recepción de Lope, un hábito para la gente que desea darse un baño de brillo social o adquirir cierto prestigio de élite?

— Eso le ha ocurrido a todo el teatro en general, no solo al clásico. Y no debería ser así. Las películas *Shakespeare in love* o *El perro del hortelano* han sido muy populares. Hay que vencer esa prevención de que el teatro clásico es algo lejano, esa desconfianza que impide acercarse a la gente joven. Pero, claro, para fascinar a la gente y atraparla, el teatro tiene que ofrecer un plus, un elemento innovador, es decir, hay que invertir un dinero. Y en

España, salvo la CNTC, muy pocas compañías se atreven con el clásico porque cuesta mucho y da poco.

— Cuando usted se puso al frente de la CNTC, propuso un proyecto artístico que, de alguna manera, tanto Alonso de Santos como Eduardo Vasco asumieron y desarrollaron (por los primeros compases de Pimenta, parece ser que ella también lo ha hecho propio). Ya hemos comentado algunos puntos: aumentar el número de producciones por año, colaborar con los festivales de teatro, incorporar al equipo a profesionales destacados y directores nuevos que aporten nuevas miradas, abrirse a coproducciones con empresas públicas o privadas, aumentar la atención de los jóvenes, ampliar las giras, organizar actividades culturales en conexión con la obra en cartelera, continuar y ampliar las publicaciones de la CNTC... Este ambicioso proyecto, ¿se ha cumplido? ¿Está ya plenamente consolidada como institución la CNTC en el panorama cultural español?

— Yo creo que está plenamente consolidada, pero que todavía hay muchos temas pendientes. Está pendiente la reforma del Teatro de la Comedia, que me lo hicieron cerrar a mí los sindicatos. Era un teatro viejísimo y, cuando llegué, hicimos las obras pertinentes y el teatro estaba bastante bien. Pero entró la política y los sindicatos se empeñaron en cerrarlo. ¡Ningún teatro cumple todas las medidas de seguridad! La gran obra parece que ya está terminada, pero se ha tardado demasiados años... Luego está otro tema importante: las giras. No se pueden potenciar por lo mismo, por los sindicatos y por los técnicos. Los espectáculos deberían rodar más por España y fuera de ella. Pero mira este ejemplo: si yo quiero ir con la CNTC desde Madrid a Toledo, a hacer una función en el Teatro Rojas, tengo que pagar a los técnicos cinco días de trabajo. Y dos de ellos son para el desplazamiento, aunque el trayecto sea cuarenta y cinco minutos: es que, según los convenios, ese día ya no pueden trabajar más. ¡Así no se puede funcionar! En una compañía privada esto sería inconcebible... Se hacen pocas giras por problemas laborales, y es una gran pena.

— ¿Qué tres obras del teatro clásico español están más preparadas para pasar al canon escénico del siglo XXI?

— Los *Entremeses* de Cervantes, sin duda. *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*.

— ¿Qué obras no ha montado todavía la CNTC y cree que debería montar?

— *Sainetes* de Quiñones de Benavente. Todo Cervantes habría que montar si se pudiera. Y *La Numancia*, que da igual si ya se ha montado o no, siempre habría que volver a hacerla. Es como la *Quinta Sinfonía*. “¡Otra vez, qué pesados!”, alguien diría. Pero todos los años hay gente joven que llega por primera vez a la música clásica y tiene que poder escucharla. El repertorio básico hay que ampliarlo con novedades, pero no se debe tener miedo a repetir, a reponer. Me acuerdo de cuando estaba en el Centro Dramático Nacional. Yo era muy amigo de Buero Vallejo y siempre le decía: “Tenemos que reponer *Historia de una escalera*”. Él se enfadaba y me decía que no. Y yo le replicaba: “Si tú fueras de Inglaterra, la pondrían todos los días en los teatros, y estaría siempre ahí”. No puedes fiarte de que lo ha visto mucha gente, siempre hay quien no. Y, precisamente, el clásico es el que está presente toda la vida y se repite.

— **¿Cuál no debería haber montado nunca?**

— No recuerdo ninguna que no debiera haberse montado.

— **La CNTC ha recorrido más de 25 años en permanente evolución. ¿Cuáles son los principales retos que afronta la CNTC durante los próximos 25 años?**

— Mantener la presencia permanente de los clásicos. Es la vieja historia de la Comédie-Française. Si yo llego a París, quiero tener la posibilidad de ver un Molière bien hecho. Hace poco, Vargas Llosa contaba que había pasado por París y que había ido a la Comédie, como tiene por costumbre. Exactamente ese es el reto de la CNTC: que un turista internacional de cierta cultura visite Madrid y pueda presenciar un Lope, un Calderón, un Cervantes, un *Tenorio*, en la CNTC. Y, en el María Guerrero, un Lorca o un Valle-Inclán. Y que la gente joven española tenga la posibilidad de verlo, aunque para los más viejos sea repetitivo. Es decir, mantener en la cartelera las obras clásicas y girarlas por España. Y, sobre todo, demostrar que se trata de un mantenimiento no forzado, no institucional, que los clásicos están vivos y se montan porque hay gente apasionada por ellos. Lo que ocurre en Inglaterra con Shakespeare.

— **¿Cuál cree que ha sido su principal contribución a la historia de la Compañía?**

— El nuevo espíritu, en general, que tratamos de imprimirle. El dinamismo y la vida que le otorgamos. Y, en el terreno concreto, los *Entremeses* de Cervantes. No quiero que parezca inmodestia, pero creo que fue un espectáculo que salió muy bien y en el que los

espectadores lo pasaban estupendamente. Me quedaría con ese montaje como firma de mi etapa. Cuando ya no estaba en la dirección de la CNTC, se estrenó en Madrid un espectáculo que yo había programado y organizado: *La vida es sueño*, de Calixto Bieito. Una propuesta interesantísima que se convirtió en un montaje muy polémico. A mí me encantó, pero no a todo el mundo. Apostar por esa controvertida lectura de la obra magna de Calderón también valió la pena.



# José Luis Alonso de Santos

---

Director de la CNTC entre junio de 2000 y septiembre de 2004

**“El director de la CNTC debe defender  
a Lope de Vega, no a sí mismo”**



*Uno de los principales dramaturgos vivos de la segunda mitad del siglo XX español, José Luis Alonso de Santos (Valladolid, 1942) ha desempeñado funciones de director escénico desde que inició su trayectoria artística en la década de los 60. Ha dirigido más de una treintena de montajes de sus propios textos y de autores como Brecht, Aristófanes, Synge, Valle-Inclán, Arniches, Calderón, Baroja, Plauto o Shakespeare. Es catedrático de Escritura Dramática en la RESAD de Madrid y Premio Nacional de Teatro de 1986. En su vertiente teórica, Alonso de Santos ha escrito ensayos entre los que destaca su tratado La escritura dramática (1998).*

— ¿Qué supuso en su trayectoria profesional y personal que en el año 2000 le nombrasen director de la CNTC?

— No me supuso ni más ni menos que otros trabajos que he desempeñado en el mundo del teatro durante los cincuenta años que llevo trabajando en este ámbito. He pasado por muchos cargos, por muchas etapas. Algunos han tenido un poco más de representación social, otros, menos. He pasado por muchas situaciones y todas tienen en común que cuando haces teatro, haces teatro. Es decir, te juntas con una gente y montas una obra de teatro, la escribes, la diriges, defiendes el trabajo de los demás... La gestión es muy similar, solo se diferencia en el presupuesto.

— O sea, para usted se trató de una etapa más dentro de su trayectoria.

— Sí. Montar una obra con unos aficionados en un barrio o con la CNTC, al final, se diferencia en la cantidad de dinero que manejas. Si tienes mucho, los actores están más formados y la escenografía es mejor; si tienes menos, pues todo es más pequeñito. Lo demás son “palabras, palabras, palabras”, que dice Hamlet. Parece que, con unos actores aficionados en la casa de la cultura de tu pueblo, el debate sea más humilde, mientras que en la CNTC se habla de arte y de cultura en mayúsculas. Pero, en el fondo, el proceso es idéntico: “dame una entrada”, la coges, te sientas, se pasa bien o se pasa mal, y colorín colorado.

O sea que, para mí, la CNTC no supuso nada. Si acaso una etapa de sacrificio personal en mi obra, ya que esos años, al tener un cargo oficial, no pude estrenar. Fue una responsabilidad y me tomé esos cinco años como un servicio público, nunca como un servicio para mí mismo, porque yo era ya un director conocido. Por lo tanto, acepté ese trabajo como una promoción importante de los clásicos, y me dediqué a defender a Calderón, a Lope y a Cervantes durante unos años, en vez de defenderme a mí. Y luego se acabó, y ya está.

— ¿Cuál cree que ha sido su principal contribución a la Compañía, o por qué razón pasará José Luis Alonso de Santos a la historia de la CNTC?

— En la CNTC no tienen que pasar a la historia los que están allí, sino los que ya estaban, los autores clásicos. Se es director de la CNTC para defender a Lope de Vega, no a uno mismo. Y el que no lo entiende así, está equivocado. Porque la gente va al teatro de la



Compañía para ver a los clásicos en montajes importantes y de grandes presupuestos. Para eso se inventó la CNTC. Hago un paralelismo con el Museo del Prado: ¿Qué director del Prado ha sido más importante? ¿Qué más da? La gente va para ver los cuadros de Velázquez, no a comprobar cómo gestiona el museo su director, porque lo importante allí son las pinturas. En este sentido, mi postura siempre ha sido muy humilde. Y para que se me vea a mí, y no a los clásicos, llevo a cabo otro tipo de proyectos.

— Cuando Andrés Amorós se puso al frente de la CNTC propuso un proyecto artístico que usted asumió enteramente en el año 2000. ¿Por qué no se cuestionó el trabajo de su antecesor?

— Andrés estuvo poco tiempo, pero cambió por completo la idea de la Compañía, su programación y orientación. Cuando yo llegué, tenía dos posibilidades: cambiar su propuesta —diseñada para varios años— o mantenerla. Como me pareció un proyecto muy razonable, asumí todo el trabajo de Andrés y decidí darle continuidad. Quizá, si no hubiese estado él antes, me hubiera planteado mi etapa de otra manera. Pero Andrés es un hombre muy trabajador en el que confío plenamente. Además, no soy partidario de llegar al cargo para configurar tu propia compañía privada y realizar tu desarrollo personal. Al igual que Andrés, considero que la CNTC es un centro de producción. La Compañía no es mi compañía. Por otro lado, si después se ocupará de la institución otro profesional, ¿qué sentido tiene hacerla propia?

— Durante su etapa en la Compañía concibió los espectáculos dentro de ciclos por autor. Primero Calderón, después Lope (sin darse cuenta repitió la opción lopesca que Lorca montó con *La Barraca: La dama boba* y *el Peribáñez*) y, finalmente, Tirso. ¿Qué ventajas supone esta organización por ciclos de autor?

— Me pareció muy apropiada por razones pedagógicas. Permitía organizar conferencias, exposiciones y actividades para los estudiantes en torno a un autor. No hay que olvidar que el 50% de la responsabilidad de la CNTC tiene que ver con proporcionar apoyo al ámbito educativo. Y un trabajo aislado de una sola comedia no da el mismo juego que un ciclo. Si este año predomina Lope, dedicamos todo el esfuerzo a Lope y su mundo, y sacamos cuadernos pedagógicos, libros, etc. El año siguiente, nos centramos en Calderón. Era un criterio que había establecido Andrés y que yo asumí.

— ¿Cuáles fueron sus principales dificultades en el cargo?

— Tuve dos pegas básicas durante mi etapa en la CNTC. La primera, la batalla constante con los sindicatos y la lucha política. Andrés era un director general del PP y yo estaba contratado, indirectamente, por ese partido, lo cual significó que los sindicatos, el PSOE e Izquierda Unida se dedicaron a machacarme sin parar. Además, desde el primer día hasta el último hubo un rechazo frontal de toda la prensa. Me tragué esa disputa política sin tener nada que ver conmigo —que estoy muy cercano al PSOE—, y quedé como un traidor para unos y para otros. En realidad, la actitud de todos fue irracional, empezando por la de los trabajadores: hubo huelgas los cinco años que estuve en el cargo. Las huelgas son magníficas política, social y moralmente, pero artísticamente resultan una lata. Los sindicatos exigen mayores sueldos y menores jornadas laborales mientras tú estás dándolo todo por Lope.

La segunda problemática que me amargó la existencia fue el traslado del Teatro de la Comedia, que no es bueno para el clásico, al Pavón, que es espantoso. En principio, acepté irnos al Pavón durante unos pocos meses, pero la CNTC ha estado años allí, con todo el absurdo que supone y los gastos de restauración que ha acarreado. Ese espacio no se corresponde con la dignidad que se le pretende dar a Lope de Vega. Por lo demás, los cinco años fueron una maravilla, porque trabajar con los clásicos y con buenos presupuestos es una gozada.

— Haga una valoración del trabajo de dirección que han desempeñado sus colegas en el cargo.

— Imposible. Dejémoslo en parecido. Cada uno lo ha hecho lo mejor que ha podido. Algunos montajes han salido mejor que otros. Vi montajes de Marsillach que me gustaron mucho y otros que no me gustaron nada y, en general, así con todos. Yo creo que todos han tenido muy buena voluntad, todos han trabajado lo mejor que han podido y algunos han estado mejor que otros. Pero no puedo hacer una valoración de ellos uno por uno.

— Al menos, necesariamente, ha de tener unas palabras sobre el fundador, Adolfo Marsillach.

— Marsillach contó con un centro para redimensionar el teatro clásico, pero no lo inventó. Eso es un tópico. En su gestión hubo tres o cuatro aciertos y dos o tres errores que luego se han pagado. Entre los primeros, el haber dado forma a una compañía que ha

tenido una continuidad importante. Y entre los últimos, el local. Eligió un teatro prácticamente en ruinas equivocándose con la sede cuando era el momento de coger la mejor. Pero Marsillach fue un director que estuvo ahí como podría haber estado otro, sin más. Tampoco se encontró con una falta de actores preparados para el clásico, eso es otro tópico. Con la Compañía hubo grandes presupuestos y un espacio estable, pero los actores que hacían las obras clásicas antes de 1986 eran estupendos. Y también había buenos directores haciendo teatro clásico, como José Luis Alonso, Miguel Narros o José Tamayo.

— ¿Cuáles han sido sus directores fuente de inspiración? ¿Qué influencias reconoce en su puesta en escena de los clásicos?

— No tengo unos referentes concretos. Hay, en esencia, dos tipos de teatro: el bueno y el malo. Si quitas las tonterías, las ridiculeces, los caprichos personales y haces un trabajo serio y responsable, la gente disfrutará con esa obra de arte, y con eso basta. Los directores que creen descubrir el mundo me parecen unos farsantes que buscan salir en la prensa y cobrar más. Con hacer bien tu trabajo ya es suficiente. Así que nunca he seguido unas figuras ni he tenido unos maestros. Mis influencias vienen de los espectáculos que he visto y me han gustado. En general, soy un hombre bastante conservador en el arte. Acepto la renovación y la vanguardia, pero también sé que muchas veces son el refugio de la tontería. Prefiero la tradición, lo consagrado. Así que, en el terreno de los clásicos, soy más partidario de la conservación de los valores que de la innovación. Hay quien piensa que con Calderón hay que prender fuego al teatro, pero yo no soy de esos.

— ¿Qué directores teatrales de la actualidad admira?

— Estoy convencido de que me gustan los mismos directores españoles que al 99'9% de las personas. Me gusta Miguel Narros, que ha dirigido *La cena de los generales*, una de mis obras. Me gusta José Carlos Plaza, que es un trabajador, un hombre de teatro consagrado, y que dirige siempre con gran pasión. Me gusta y respeto mucho los trabajos de Lluís Pasqual, Mario Gas o José Luis Gómez. Esto no quiere decir que, si veo un montaje fuera de la primera fila de los grandes directores, no me pueda gustar. Un chavalito recién salido de la escuela de Arte Dramático puede hacer un montaje precioso. Y también es posible que Flotats haga un montaje malo. Pero, en general, suelen estar mejor los trabajos de las personas formadas, porque la clave del arte no es la originalidad, sino la formación.

¿Quién prefieres que te opere? ¿Un chaval que está empezando o el profesional que lleva cuarenta años realizando ese tipo de operación quirúrgica?

— ¿Se circunscribe en algún programa teórico o escuela para hacer teatro?

— Después de tantos años, ya soy yo el sistema teórico y la escuela. De la historia del teatro he seleccionado lo que me ha dictado mi sentido común y mi experiencia labrada en tantas horas de ensayos para crear un espectáculo. El teatro es teatro y, aunque ha variado mucho en algunos aspectos a lo largo de las diferentes épocas, desde los griegos hasta hoy existen una serie de principios inmutables: hay que aprenderse unos papeles, subir al escenario, interpretar con la mayor calidad posible, hacer que el público disfrute y aprenda...

— Aunque los pasos para llevar a cabo el montaje de una obra están perfectamente detallados en su manual de *Teoría y práctica teatral*, durante su etapa en la CNTC, ¿cuál era el proceso de trabajo para cada montaje?

— Siempre he funcionado bajo una premisa: ser tan sencillo y lógico como poco caprichoso. Obedecer a las normas de la normalidad y no crearme un mago, un genio que posee un valioso secreto oculto para lo demás. No creo en esa idea romántica de la inspiración. Tú vas al trabajo, tienes un horario laboral, comes allí, te organizas la semana y, poco a poco, a partir de la gente que tienes, el material y las circunstancias, va saliendo un producto. Un artista es un privilegiado, y si además le paga la sociedad en un teatro institucional, es cinco veces privilegiado, así que no vale el “hoy no estoy inspirado”. Igual que si vas a un médico de la seguridad social esperas que te cure y no que te salga por peteneras, el artista debe luchar por la excelencia. Así que mis procesos de trabajo siempre se han guiado por esta premisa de la racionalidad y el sentido común, conceptos fundamentales en la vida y, sobre todo, en el arte.

— Ha dirigido más de treinta y seis montajes teatrales de autores de todas las épocas: Brecht, Aristófanes, Baroja, Valle-Inclán, Arniches, Plauto... De entre los clásicos del Siglo de Oro, además de un Shakespeare en 1983 (*Sueño de una noche de verano*), ha montado *El Auto del Hombre*, sobre textos de Calderón (1972), *La dama duende* (2000), *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (2002) y *El gran teatro del mundo* (2006). ¿Cuáles han sido las principales diferencias o dificultades al dirigir los textos barrocos con respecto al resto de títulos de su trayectoria?

— No encuentro ninguna diferencia. Cada obra tiene su dificultad y su camino y, al final, todo es teatro. ¿Que es más difícil? Todo es difícil. Yo he montado obras de Muñoz Seca y de Calderón. Pues no es más fácil la de Muñoz Seca. Eso sí, hacerlo mal es fácil, me refiero a hacerlo bien. Porque lo complicado es darle a una obra de Arniches, por ejemplo, una calidad escénica. El teatro es difícil de narices siempre.

— **¿Qué consejos le daría a un joven que empieza ahora a dirigir teatro clásico?**

— El primero es no abandonar la formación, porque el aprendizaje es un largo y serio proceso en el que los buenos profesores son fundamentales. El segundo es observar si se tienen condiciones naturales, porque ningún aprendizaje convierte a alguien en un buen director si no hay aptitudes previas. Cuando coinciden un buen aprendizaje, una ficha genética adecuada y suerte, como dice Woody Allen, se puede llegar a ser un director importante.

— **Aparte de sus adaptaciones para la escena de obras como *El Buscón*, *Yo, Claudio* o *Anfitrión* de Plauto, ha realizado versiones de comedias barrocas. En 1987, hizo la adaptación para el montaje de Josefina Molina de *No puede ser... el guardar a una mujer*. Y el año 2000 se encargó de la dirección y la versión de la comedia de Calderón *La dama duende*. ¿Dónde se encuentra el límite en la manipulación del texto a la hora de adaptarlo a la escena contemporánea y al gusto actual de los espectadores?**

— Si soy sincero, cuando era más joven creía que podía hacerse lo que se quisiera con los textos. Pero, a medida que he ido cumpliendo años, me he ido volviendo más responsable. Cada año que pasa, considero que se pueden tocar menos los textos. ¡Es como si cogiéramos *Las meninas* y cambiásemos lo que no nos gusta! Si no lo hacemos con una pintura de Goya o con una partitura de Mozart, ¿por qué hacerlo con una obra de Lope o de Calderón?

— **Pero las comedias barrocas recogen un léxico y unas referencias culturales que el espectador actual desconoce, ¿no hay que acercárselas?**

— Ahí interviene el sentido común. Los elementos epocales, como la alusión a una batalla reciente, o los elementos coyunturales que funcionan de relleno en las obras, conviene depurarlos un poco. Y ello porque uno adivina que, si Lope de Vega estuviese aquí, probablemente lo haría también. El peligro viene del inconsciente que se considera un

genio y cree que el material textual está a su servicio. En arte todo el mundo es libre, por supuesto, pero no comparto la opción de emborronar el original. Así, además, se le miente al espectador. El público desconoce el significado de las palabras “versión” o “adaptación” y cree ciegamente que está viendo una obra de Calderón.

— **Sin embargo, su adaptación de Moreto fue bastante personal y creativa.**

— Estimulado por la directora Josefina Molina, efectivamente, me puse a cambiar la obra hasta dar con un Moreto sensual, el que ella buscaba. Tiempo después, para mi sorpresa, leí un estudio sobre Moreto en el que un especialista explicaba la potente sensualidad en el dramaturgo a partir de mi adaptación para la CNTC. Los versos que citaba para justificar su tesis eran, precisamente, los que yo había inventado para la puesta en escena. Como la cultura es un batiburrillo, ahora está quedando la idea de que Moreto es un autor sensual. Si hoy hiciera la adaptación, no cambiaría prácticamente nada porque reconozco que, aunque en el escenario funcionaba bien el erotismo de los protagonistas, Moreto jamás hubiera dicho lo que yo ponía en los versos. Y voy más lejos: los finales que Lorca, en *La Barraca*, inventó para las obras clásicas son todos aberrantes. *Fuente Ovejuna*, sin el final original de Lope, ¡no se entiende!

— **En consecuencia, y tras su cambio de paradigma, ¿cuál sería la premisa básica para realizar una adaptación adecuada?**

— Pensar si el autor, al ver hoy esa adaptación, se enfadaría o no. La adaptación es un proceso intrínseco al arte del teatro, pero siempre que uno se plantee si al dramaturgo le gustarían, o no, los cambios introducidos. Si Calderón ha escrito una obra para defender la salvación del hombre a través del arrepentimiento, y a ti este mensaje no te gusta, pues no la montes. Porque, llevarla a escena para expresar que el cielo es una porquería, resulta una traición a Calderón y un engaño para el público.

Respecto a las adaptaciones, yo pondría una segunda regla de oro: no pagar a los versionistas. Porque hay quien cambia dos versos de Lope, coloca su nombre en la portada del libro o en el cartel de la obra, y cobra unos derechos de autor muy elevados. O sea, que detrás de las adaptaciones hay un negocio ilegal con la obra de los clásicos. Yo hice versiones para la CNTC, pero cuando no era el director. Estando en el cargo me daba vergüenza cobrar dos veces.

— Usted trasladó la acción de *La dama duende* al Siglo de las Luces (un XVIII ilustrado, galante y prerromántico) con una puesta en escena que actualizaba la época de la obra de Calderón. ¿Este procedimiento es útil para acercar el texto clásico a los espectadores contemporáneos?

— Lo principal para trabajar con una obra es encontrar el concepto bajo el que englobar todo el montaje, esto es: qué vas a decir, por qué lo vas a decir y cómo lo vas a decir. Y en *La dama duende* el elemento clave era la modernidad. Calderón luchaba por un mundo moderno y estaba anticipándose a su época. Yo llevé esta idea al vestuario y al estilo. No era un capricho estético. Estaba ayudando a Calderón a trasladar su mensaje al espectador de hoy, y creo que a Calderón le hubiese gustado que llevara su texto hacia el XVIII. En mi caso, este procedimiento resultó útil, sí.

— Juan Antonio Hormigón divide en tres las opciones para trabajar con los clásicos en escena: arqueológica o museística, ilustrativismo o tradicionalismo y libertad frente al texto. Es evidente que la CNTC se ha movido en la última de las opciones. Sin embargo, no han sido pocos los filólogos que han defendido la primera de ellas. ¿Qué opinión le merece utilizar los medios técnicos actuales para recrear fielmente una representación teatral tal como pudo ser en el pasado?

— Pues que no tiene ningún sentido y que resulta imposible. Tendríamos que vestir a la gente como en el Siglo de Oro, poner la luz del Siglo de Oro, el frío del Siglo de Oro, las sillas del Siglo de Oro, la comida de ese día... Todas las circunstancias, incluso si hay guerra, poner guerra, porque eso condiciona la representación. Sería precioso, pero sería una mentira. Porque en el fondo no estamos en el Siglo de Oro, y el teatro tiene cañones, luces, micrófonos, butacas mullidas... El teatro clásico debe ser entendido desde hoy. Hay que respetar el texto por su gran belleza y porque son obras que tienen el poder de la palabra. Pero en el resto de aspectos teatrales no hay respeto posible. Cuando se dice: “Hacedlo como en el Barroco”, resulta que nadie tiene ni puñetera idea de cómo se hacía entonces.

— Y, por otro lado, lo barroco se confunde demasiadas veces con lo romántico...

Claro, porque todo el mundo tiene, ingenuamente, una idea decimonónica del pasado. El gran triunfo del teatro en España se da en la época romántica y contagia, casi hasta nuestros días, la idea de lo que es el teatro. La pierna doblada, la capa caída, la espada al

cinto y el recitado ampuloso no son elementos del Siglo de Oro, son del Duque de Rivas. Pero, ¿cómo va a ser eso de Lope de Vega? ¿Dónde está el documento que lo atestigüe? ¿Y cómo se decía el verso? ¡No lo sabemos! “Quiero verlo antiguo”, dicen. Pero yo no quiero verlo antiguo porque a mí me gusta lo clásico, que es diferente. Y quiero ver lo romántico como romántico, pero no todo el teatro hecho a la manera romántica del Duque de Rivas. Sin embargo, el imaginario colectivo identifica el teatro de Lope y Calderón con los modos del siglo XIX porque no existe memoria teatral más allá de ese siglo. Y si alguien exige: “¡Hay que respetar la tradición del Siglo de Oro!”, yo no sé de qué me está hablando. Incluso las pinturas que tenemos de personajes del teatro barroco han sido pintadas en la época romántica.

— ¿Quiénes han sido sus actores “fetiche” de la CNTC?

— La CNTC ha tenido y tiene buenos actores: Pepa Pedroche, Joaquín Notario, Arturo Querejeta (el que más continuidad ha tenido en la Compañía, pues ha trabajado con todos los directores y ha hecho desde terceros papeles hasta de protagonista)... Pero me atrevería a decir que el teatro clásico no necesita actores fetiche. Los grandes actores del teatro clásico, Rafael Álvarez, *el Brujo*, o Juan Luis Galiardo, por ejemplo, hacen teatro clásico para ganar fama, pero en una compañía de actores como la CNTC no funcionarían porque la desequilibran. Aquí es importante que los actores estén unidos y cobren más o menos lo mismo. No interesan los divos, sino gente joven dispuesta a trabajar de forma dura y sacrificada y, por supuesto, en equipo.

Los actores mienten cuando dicen que quieren hacer teatro clásico. Les llamas para proponérselo y las tarifas que exigen no se corresponden con el interés que aparentan tener. En el fondo prefieren series y películas con las que ganar más fama y dinero. El divo puede ser útil para convertir tu montaje en un acontecimiento social. Si la protagonista es Ana Belén, habrá unas colas tremendas para asistir al teatro. Pero la diva no va a interpretar rotundamente mejor su papel que una actriz menos conocida.

— Ahora que habla de calidad interpretativa, sobre la eterna polémica del verso en el teatro clásico, usted sostiene en su célebre manual que “el verso no debe ser dicho o recitado, sino interpretado, incorporado por el actor en su personaje y situación”.

— Efectivamente. El concepto de “recitado” corresponde al Romanticismo. El problema es que la gente todavía lo conserva, porque si damos a leer un texto clásico a cualquier



persona, lo recitará a la manera romántica sin dudarlo, con ese soniquete infantil tan característico. No obstante, a estas alturas todos los actores saben que hay que eliminar esa musiquilla e incorporar el verso a la situación imaginaria que se está interpretando.

— Entonces, ¿contamos ya con un plantel de actores preparados para enfrentarse al verso clásico?

— La forma romántica de decir el verso está completamente borrada ya entre los actores del clásico, pero siempre habrá un 10 o 15 % del público y de la crítica que insistirá en que “los actores no saben decir el verso”. Eso es una matraca eterna. ¿Qué es decir “bien” o “mal” el verso? En realidad, no hay una única forma de hacerlo bien. Y si un actor lo dice mal será porque su director no tiene oído, o porque el actor carece de sentido musical. La dificultad del verso radica en su acentuación, porque la obsesión romántica por la rima está superada. La musicalidad del verso viene dada por la dimensión del acento. Pero no es necesario explicar estas cuestiones al actor. Automáticamente, la gente que habla bien sabe qué palabras debe acentuar en su discurso y cuáles no, y luego están los hablantes átonos que nunca acentúan nada. Se trata de algo intuitivo que puede desarrollarse estudiando música.

— Sus dos obras más conocidas, *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*, se caracterizan por presentar personajes que emplean un lenguaje coloquial cercano al del espectador. Nada más distanciado al lenguaje elaborado y estético de los versos del barroco español, repletos de mecanismos expresivos alejados de nuestro uso común del lenguaje: metáforas, sinécdoques, rima, etc. ¿Cómo se supera en escena esta distancia expresiva entre el habla de los personajes barrocos y la del espectador?

— Le tengo que llevar la contraria. El habla de mis personajes es simple tan solo en apariencia. ¿Por qué, si no, esas obras más tan elementales e ingenuas, de chicos jóvenes hablando, llevarían treinta años representándose en el mundo entero? Porque detrás del lenguaje de esos chicos diciendo tacos hay unas raíces literarias. Cuando trabajaba en el texto de *Bajarse al moro*, justamente estaba también haciendo *El auto del hombre* de Calderón. De ahí que Jaimito diga octosílabos y endecasílabos a montones, pero con lenguaje de la calle. Habla en argot, sí, pero basado en las raíces del idioma, y por eso esta obra es de lectura obligatoria en institutos del mundo entero.

Ahora bien, es cierto que el verso y el lenguaje barroco no permiten una comunicación instantánea y adensan el mensaje. Pero el espectador de teatro clásico se “autoprograma” antes de ver una obra. Si no, no lo aguantaría. La gente que va al teatro clásico tiene una paciencia de santo, porque está media hora sin entender una sola palabra y no pasa nada. Se trata de un público muy bueno que ha decidido pagar y dedicar su tiempo a algo que lo eduque y le proporcione una riqueza cultural; luego también se divierte, pero una vez que ha tomado conscientemente esa actitud paciente ante el clásico. Creer en un adanismo según el cual es posible meter en la ópera a cualquiera que va por la calle y que disfrute y valore estéticamente el espectáculo, es una soplapollez. Si metes en la ópera al que está tomándose algo en un bar, se duerme a los dos minutos sin entender nada de lo que se está cantando. Para disfrutar del teatro clásico y tratar de entenderlo se precisa de una actitud escogida voluntariamente por el espectador.

— ¿Ir a ver teatro clásico se ha asimilado a una *delicatessen* para gustos exquisitos, como sostiene Enrique García Santo-Tomás en su libro sobre la recepción de Lope, un hábito para la gente que desea darse un baño de brillo social o adquirir cierto prestigio de élite?

— Eso es una tontería. Ojalá la gente, para presumir de pertenencia a un determinado grupo social, fuera a ver teatro clásico, a visitar los museos y a escuchar los conciertos. He visto presumir en el palco del Bernabeu o en una recepción política en el Palace, pero en el teatro clásico la gente va a los estrenos vestida normal y se trata de personas humildes, muchos de ellos estudiantes. La idea de García Santo-Tomás es un topicazo o, directamente, una bobada. En la ópera es posible que, el día del estreno de los grandes montajes en el Real, la gente busque aparentar estatus porque la entrada cuesta mucho dinero. O tal vez en alguna corrida de toros cara. Pero un espectáculo que cuesta 15 euros no da estatus.

— ¿Qué montajes de la trayectoria de la CNTC considera fundamentales?

Ninguno. En general, me quedo con la continuidad de la CNTC. He visto muchísimos montajes y no recuerdo ningún montaje que haya marcado la pauta o haya cambiado la historia del teatro español. Otra cosa es la tendencia humana al “cualquier tiempo pasado fue mejor”. Los montajes de Marsillach fueron criticados hasta la muerte en su momento. Y la realidad es que algunos estaban bien y otros menos, como ocurrió en las etapas del resto de directores.

— Y, dentro de su época como director, ¿cuál sería el “montaje estrella” con el que firmaría su etapa?

No voy a decantarme por ninguno. En mi etapa, dirigiera yo u otro, era consciente de que algunos espectáculos iban a salir mejor y otros peor. Por ejemplo, *La serrana de la Vera*, que es una obra muy bonita pero con grandes dificultades para la escena. En general, todos los montajes de mi época tuvieron una dignidad y un buen acabado. Simplemente. A lo largo de mi vida he visto algunos montajes que me han impresionado, pero ninguno era de teatro clásico. El teatro, para que te impacte de verdad, te tiene que sorprender, y yo me sé de memoria las obras clásicas. Ni en mi etapa en la CNTC ni en la del resto de directores he visto un montaje que me haya maravillado, pero tampoco me ha horrorizado ninguno. Todos se ubican en un término medio.

— ¿Qué tres obras del teatro clásico español están más preparadas para pasar al canon escénico del siglo XXI?

— Las mejores, que son *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El retablo de las maravillas*.

— Lope y Calderón ganan por goleada al resto de dramaturgos clásicos en cuanto al número de puestas en escena realizadas por la CNTC. ¿Es porque son los mejores poetas, porque los tenemos mejor estudiados, porque son nombres conocidos por el gran público, porque se ha creado una tendencia difícil de romper...?

— Porque son los mejores con mucha diferencia del resto. No en todas sus obras, pero cada uno tiene diez o doce impresionantes. En total, contamos con veinticinco obras de primera categoría que funcionan siempre y con las que la gente se lo pasa bomba. No ocurre lo mismo con los demás dramaturgos clásicos.

— Amorós quiso ampliar el sentido del adjetivo “clásico” para que abarcase el repertorio teatral español desde la Edad Media al siglo XX. Sin embargo, en su etapa (igual que en el resto de etapas y siguiendo la pauta inicial de Marsillach), excepto los cinco *Tenorios* de Zorrilla, el resto de montajes lo fueron de textos barrocos. ¿Por qué esa preeminencia del siglo XVII en los escenarios de la CNTC?

— Todo el que llega a la CNTC, al principio, anuncia cosas de este estilo. Pero no hace ninguna falta ampliar nada. La gente que llega a Madrid quiere ver los grandes títulos de

los grandes autores. Y es razonable. Lo mejor es lo mejor. El siglo XVIII no tiene el menor interés y el Renacimiento es anecdótico. Y la CNTC está hecha para el mejor teatro clásico.

— ¿Qué obras no ha montado todavía la CNTC y cree que debería montar?

— Las buenas se han montado todas. Yo monté *Peribáñez* porque no se había atrevido nadie con ella. En general, el teatro rural da un poco de miedo a los directores porque parece como antiguo, como de pueblo. Pero quizá habría que atreverse con *El mejor alcalde, el rey*.

— ¿Cuál no debería haber montado nunca?

— Si algunas obras no han salido bien a lo largo de la trayectoria de la CNTC, ha sido porque los textos, por muy del Siglo de Oro que fueran, no valían la pena. Todo el mundo dice: “Hay que recuperar textos de fuera del canon”. Bien, se recuperan porque esa es una de las tareas de la CNTC. Pero son unas obras infumables que se montan para luego regresar al cajón durante doscientos años más.

— La CNTC ha recorrido más de 25 años en permanente evolución. ¿Cuáles son los principales retos que afronta la CNTC durante los próximos 25 años?

— Uno, el local. Hay que llevar a la CNTC a un espacio en condiciones y con poderío, como los Teatros del Canal. El Teatro de la Comedia es el sitio menos indicado para la Compañía y volver allí le va a pasar factura. Dos, ser cada día más rigurosos con los clásicos y abandonar los caprichos personales. Y tres, la permanencia, es decir, conseguir que la CNTC siga en activo mucho tiempo.

— Usted ha afirmado: “Nuestro patrimonio teatral conforma una de las señas de identidad más significativas de la comunidad en que vivimos. Representar en la actualidad a los clásicos es defender las corrientes humanísticas y los mejores valores de la lengua y la historia”. ¿Es rentable para una institución pública la defensa de estos ideales en un momento histórico en el que las Humanidades se ven relegadas al último rincón y los valores asociados a ellas significan poco para la gran mayoría de la sociedad?

— Precisamente por el momento histórico en el que vivimos deben potenciarse más y mejor los clásicos. Cuando la sociedad se confunde en medio de la marea informativa y el

relativismo, se debe recurrir a los clásicos, esos poderosos símbolos que pueden con todo. Lope o Calderón deben ser para nuestra sociedad lo que las pirámides para Egipto. *La vida es sueño* o *Peribáñez* son nuestras pirámides y cualquier visitante merece verlas. La cartelera teatral debe ofrecer permanentemente lo más significativo de nuestra cultura, porque así se crea afición. Además, el teatro clásico solo será rentable si se apuesta por los grandes títulos. Entiendo que los eruditos quieran recuperar obras menores, pero en el ámbito universitario, no en montajes millonarios que acaban alejando a los espectadores. Por eso es lógico que se reponga *La vida es sueño*, porque en Londres cualquier visitante puede ver siempre un *Hamlet*.

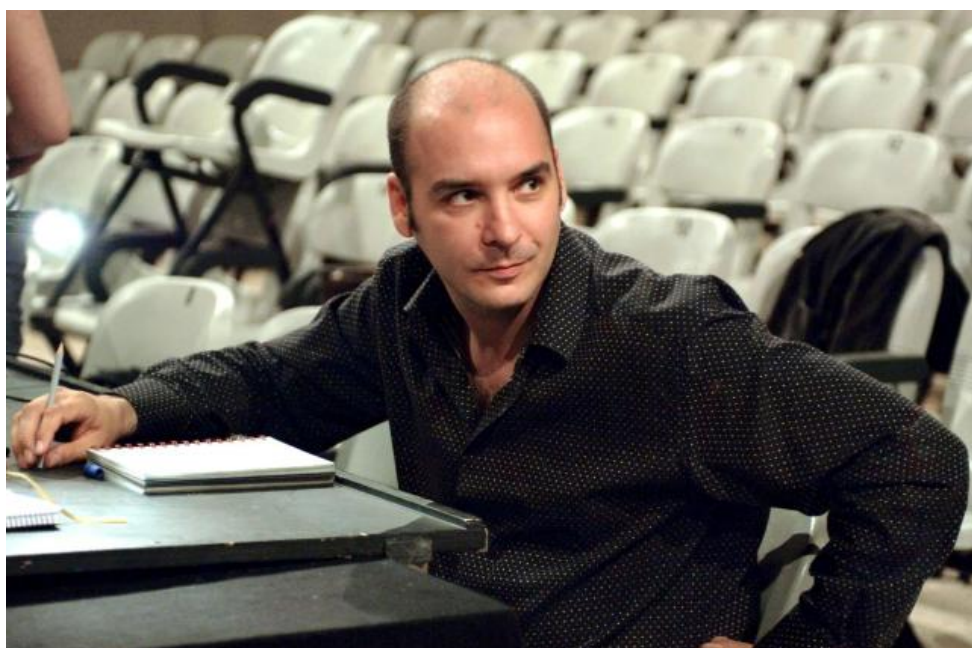


# Eduardo Vasco

---

Director de la CNTC entre 2004 y 2011

**“No concibo la Compañía como un centro de producción de montajes”**



*Licenciado en Interpretación (1990) y Dirección Escénica (1996) por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, Eduardo Vasco (Madrid, 1968) representa a las nuevas generaciones en la dirección de escena española. De amplia formación en diferentes escuelas, entre las que destaca la Regie Opleiding Theaterschool de Amsterdam, posee títulos de especialización teórica y práctica tanto en teatro contemporáneo como en teatro clásico. Es, además, músico y especialista en sonido e informática aplicada a la música. Ha ocupado el cargo de vicerrector de la RESAD desde 2001 hasta 2004. Antes de tomar las riendas de la CNTC, en 2004, fundó la compañía de teatro Noviembre, en la que ha dirigido espectáculos de Shakespeare y Lope de Vega.*

— **¿Qué supuso en su trayectoria profesional y personal que en 2004 le nombrasen director de la CNTC?**

— Supuso una gran alegría. No puedo decir que fuera una de mis ambiciones principales, pero sí que, en cierto modo, siempre me he sentido muy ligado a la CNTC. Para un determinado grupo de jóvenes que empezábamos a hacer teatro a finales de los 80 y durante los 90 (pienso en Yolanda Pallín o Laila Ripoll), la Compañía fue un gran referente desde el principio de su andadura. Nos sentíamos vinculados a ella por lo que significó de apertura y descubrimiento: nos abrió a una veta de repertorio tan nuestra como el teatro del Siglo de Oro y nos mostró que se podía interpretar de muy diferentes maneras.

— **¿Seguía la trayectoria de la CNTC como espectador aficionado?**

— Nosotros, probablemente, no estábamos de acuerdo con todo lo que se hacía en aquel entonces en la CNTC porque éramos muy jóvenes, y con 20 años lo normal es que todo te parezca superable. Pero seguíamos mucho a la Compañía. Yo iba mucho a verla, ya que la mayoría de mis amigos y compañeros de curso estaban en la CNTC de figurantes y me invitaban a los ensayos generales. Gracias a esto pude presenciar los primeros tiempos de la CNTC. Aunque los inicios en concreto, con *El médico de su honra*, *Antes que todo es mi dama* o *La Celestina*, los viví en el instituto, cuando íbamos con autobús a ver las funciones.

— **Por lo tanto, la CNTC tuvo un papel fundamental en su formación como director teatral.**

— Sí, porque muchos de nosotros, como la compañía Micomicón o la gente de Meridional, pronto nos vimos atraídos por las posibilidades de apertura de los clásicos, por la idea de hacer clásico encontrándole vetas de teatro contemporáneo... No resulta extraño, entonces, que la CNTC siempre haya constituido un referente y que nos haya preocupado, sobre todo desde el instante en que empezamos a ocuparnos nosotros mismos del repertorio clásico. Éramos pequeños dentro del campo de la puesta en escena de los clásicos y siempre teníamos puesta la mirada en la institución que gobernaba o dictaba los caminos del clásico.



— Entiendo que, cuando accedió a la dirección, la CNTC no era una institución que le resultase ajena, más bien todo lo contrario, ¿no?

— De hecho, las entradas y salidas de Adolfo y Rafael, la entrada de José Luis, todo ese ir y venir nos resultaba muy opinable. Discutía largo y tendido con amigos y compañeros sobre cómo debería gestionarse mejor la CNTC, la imprescindible apuesta por la formación, el impulso de las giras, la formación de una auténtica compañía... Existía toda una corriente de opinión circulando sobre estos temas. Con lo cual, cuando me llamaron para dirigir la CNTC, yo ya tenía una opinión muy formada sobre lo que se debía hacer. De hecho, cuando fui a hablar con José Antonio Campos [director del INAEM en 2004] tenía las ideas tan claras que me miró como pensando: “¡Parece que se lo ha estudiado!”. Era un buen momento para llegar a la CNTC porque tenía las ideas, la energía, la insensatez y el atrevimiento suficientes que te da la juventud...

Por otro lado, desde el punto de vista profesional, contar con unos años para desarrollar un proyecto de gran magnitud está muy bien. No solo desde el punto de vista de la gestión, sino también artísticamente: probar cosas, indagar en el repertorio, un repertorio en el que yo ya estaba bastante versado y del que conocía qué títulos debían o podían hacerse... En definitiva, no era una institución que yo me tuviera que plantear de cero. Y no es que supiera que la iba a dirigir tarde o temprano, pero tenía asumido que, si alguna vez me tocaba hacerlo, sabría cómo debía proceder.

— Y le tocó hacerlo. ¿Cómo era la CNTC que se encontró en 2004 y cómo es la que dejó en 2011?

— En 2004 me encontré con una compañía que había sufrido mucho, porque José Luis Alonso de Santos tuvo muy mala suerte con las huelgas. Además, tenía fallos de estructura, los poderes que estaban por encima prácticamente la habían descapitalizado, y solo funcionaba en Almagro y en el Pavón. Por lo tanto, tenía muy poca difusión. Era un centro de producción de montajes. No había una compañía como tal. Y existía un ambiente de cierto cansancio.

Cuando José Luis y yo nos intercambiamos los papeles, tuve una conversación con él que traslucía su desánimo. Me impactó mucho porque me dijo: “Lo vas a hacer muy bien porque hay un gobierno nuevo y te van a apoyar. Además, tú tienes muchas energías”. Me dio ánimos y me relató la cantidad de impedimentos que había tenido en su etapa para

hacer lo que él hubiera querido. Efectivamente, llegué con muchas energías y tardé en reactivar la compañía muy poquito tiempo. Pero también es verdad que tuve un gran apoyo presupuestario y a gente muy cómplice. La cosa funcionó a base de echarle mucha gasolina, horas y trabajo. Tuve un equipo de gente que me respondió muy bien y que estaba muy ilusionado con la posibilidad de hacer un proyecto que no se había vuelto a repetir desde los tiempos de Adolfo.

— O sea, que se podría hablar de dos inicios de la CNTC: el de Marsillach, en 1986, y este nuevo empuje de 2004.

— Puede ser, pero eso ya lo tendrá que juzgar quien sea. Nosotros tratamos de dar ese empuje porque había una especie de demanda sobre cómo debería ser la institución. Nos pusimos en marcha y fue saliendo todo. Tuvimos mucho apoyo por toda España, las plazas de gira respondieron muy bien (también a nivel internacional), el proyecto de la Joven entusiasmó desde el principio, la recuperación de los Boletines... ¡Todo iba como la seda!

— ¿Y la valoración del resultado final es...?

— La verdad es que yo salí muy contento y he dejado la CNTC con una gran satisfacción. Pero supongo que habrá opiniones para todo.

— Como usted mismo ha destacado, puso en marcha la Joven, recuperó los Boletines, apostó por las giras nacionales e internacionales de los espectáculos, le otorgó un sello propio a la CNTC... ¿Cuál cree que ha sido su principal contribución a la Compañía, o por qué razón pasará Eduardo Vasco a la historia de la CNTC?

— No sé, no me gustaría tener que decidir eso. Creo que nosotros hemos hecho un trazo que forma parte de un gran dibujo. En 2004 colgamos en la web una especie de manifiesto donde explicábamos nuestros objetivos, y pienso que los hemos alcanzado prácticamente todos, contra muchas opiniones. Es evidente que, cuando la Compañía estaba disgregada y era un centro de producción con actores mercenarios, todo el mundo criticaba que aquello no era una compañía. Cuando por fin lo fue, la crítica era que no estaba abierta para todo el mundo... Son los viajes pendulares que tiene la profesión.

Me gustaría pensar que las dos promociones que hemos hecho de la Joven van a tener mucha importancia en el futuro del teatro español y, en concreto, en el futuro del teatro

clásico. Por otro lado, creo que nuestro concepto de teatro clásico va a dejar huella, porque tiene que ver con algo muy natural que está en conexión muy directa con el espectador, pero también con las raíces del Siglo de Oro. A mí me gustó desprenderme de toda la carga atávica que tenían las maneras de hacer teatro clásico español y reinventar una más propia. Empezamos estudiando modelos como la Royal o la Comédie, y al final nos dimos cuenta de que no nos valía ninguno porque teníamos que buscar un modelo propio, porque ni nuestro país era Inglaterra o Francia, ni nuestros presupuestos, ni nuestro espectador, ni nuestro teatro...

Es decir, el viaje a cómo se hace el teatro clásico es el más importante que ha hecho nuestro teatro en los últimos tiempos. No lo hemos hecho solo nosotros, también la universidad ha estado ahí, pero la CNTC ha participado en redescubrir todos los sentidos del teatro áureo. Trabajamos para hacer un teatro que tuviera mucho que ver con el texto mismo y su motivación inicial, un teatro más abierto, más franco, muy preocupado por la palabra y por la forma, basado en el actor y en la utilización sobria del espacio y de los elementos...

— O sea, que de entre los logros de su etapa se quedaría con el cambio del concepto sobre el teatro clásico en la escena y con la Joven Compañía.

— Sí, y me parece que las dos cosas van de la mano. Había que contaminar a las siguientes generaciones de la idea de que, para hacer las comedias de nuestro Siglo de Oro, tan solo hace falta subirse a un tablado. Porque todo lo anterior había sido grandes escenografías y grandes dispendios. Yo aposté más por un actor entrenado, con una formación continua, en complicidad no solo con la Compañía y sus compañeros, sino también con el espectador. De hecho, creamos un público, y ése es quizá otro de nuestros mejores logros.

— ¿Cuáles han sido sus directores de escena-fuentes de inspiración? ¿Qué influencias reconoce en su puesta en escena de los clásicos?

— Fundamentalmente, Strehler. Tuve la suerte de ver muchas puestas en escena de Strehler y aquello me pareció muy excelente. El teatro que él hacía se relacionaba con el juego, la desfachatez, el rigor, la poesía... Es un tipo de teatro que a mí me gustó mucho. También me interesa la *Commedia dell'Arte* que puedan hacer compañías como la del TAG de Venecia, o las recuperaciones de Patrice Chéreau de Marivaux, por ejemplo, en

el *Théâtre des Amandiers* en Nanterre. Asimismo, me he fijado en algunas etapas de compañías como la Royal Shakespeare Company.

— **Le interesaba el tratamiento escénico de los clásicos fuera de España.**

— Sí, porque realmente lo que se estaba haciendo en España, exceptuando el trabajo de Adolfo o de algún director que pudiera venir, como Ariel García Valdés, seguía la línea que marcaron los ilustrados. En el siglo XVIII se dio un giro copernicano a la escenificación del teatro clásico español: se decidió que debía hacerse a la francesa. De hecho, tanto es así que yo creo que nuestra tradición de verso se contamina del alejandrino a partir de las primeras enseñanzas de declamación por pura influencia francesa. Se olvida el ritmo del octosílabo, y se aborda, nefastamente, el verso español a la francesa. La recuperación de las maneras españolas la inicia Rivas Cherif fundamentalmente. Su vuelta al texto original en los años 30 del siglo XX tenía que ver con la recuperación de la naturalidad en el teatro clásico español. Porque yo veía que el teatro shakesperiano se respiraba con naturalidad, desde las propias raíces, y creí que la consolidación de aquello que empezó Rivas Cherif podíamos hacerla nosotros a principios del XXI.

— **¿Qué directores teatrales de la actualidad, nacionales y extranjeros, admira?**

— Muchos, muchos... De los que no siguen vivos, me interesó mucho José Luis Alonso, mucho Marsillach, también Narros, que siempre ha sido un referente, para bien o para mal. De los vivos, me interesan mucho Lluís Pasqual, José Luis Gómez, Ernesto Caballero, Helena Pimenta... Gente que cuando yo llegué al teatro ya estaba dirigiendo y sus trayectorias siempre han sido una referencia para mí. Veo mucho teatro y considero que ahora hay muy buenos directores en el panorama nacional con los que se puede disfrutar. Aunque yo siempre he valorado mucho en un director su empeño con los clásicos, sean españoles o no.

— **Diga tres directores que han marcado la historia del teatro español en el siglo XX y por qué.**

— El primero es José Luis Alonso, sin duda. El segundo, probablemente, Rivas Cherif, aunque no he llegado a verlo, claro. Y el tercero, Adolfo, por lo que le tocó vivir y por lo que le tocó levantar. Porque a mí Adolfo me ha podido gustar más o menos, pero era un hombre de teatro, muy íntegro en sus quehaceres teatrales.

— Durante su etapa en la CNTC y en el caso de los montajes que usted ha dirigido, ¿cuál era el proceso de trabajo para poner en marcha una obra?

— Varió bastante a lo largo de los años. Primero, los montajes nacían muy condicionados, pues eran para un elenco concreto y no para otro, con lo cual esto influía mucho en la elección del texto. Por otro lado, no fueron igual los primeros montajes que hicimos que los últimos. Al final teníamos una complicidad con el elenco que hacía que te saltaras muchas etapas del proceso porque ya no eran necesarias. Acabamos montando muy rápido las funciones, a veces en quince días ya la teníamos, y entonces nos poníamos a trabajar sobre las escenas, a inventar otras cosas, a cambiar de arriba abajo. El trabajo con el texto por parte de Vicente Fuentes se volvió mucho más intenso según fue avanzando el tiempo. Yo creo que, básicamente, esa fue la evolución, una evolución hacia un trabajo mucho más en complicidad.

De hecho, al montar varios dramas de honor, varias comedias de capa y espada, varias comedias de enredo, etc., llega un punto en el que controlas tanto la estructura de estas comedias que puedes darles la vuelta con facilidad, puedes experimentar con ellas, aunque también es cierto que puedes acomodarte. Nosotros tratábamos de luchar contra esto, de favorecer el conocimiento y de evitar el adocenamiento de los actores en determinados papeles o el nuestro en determinadas resoluciones escénicas.

En los últimos años de mi etapa comencé a tener la necesidad de cambiar un poco de repertorio teatral, porque le había dedicado tanto tiempo y tan en exclusiva al teatro del Siglo de Oro que necesitaba parar. Cuando entre 2008 y 2009 se empezó a hablar del final de nuestros contratos, yo firmé hasta el 2011 porque necesitaba tener una fecha de salida y un puerto de llegada. Ahora necesito refrescarme y madurar en otros sentidos para tener un aire distinto si vuelvo a hacer clásico.

— Volviendo al proceso de montaje de las obras, ¿usted escogía el texto y se creaba la escenografía a medida que los ensayos iban avanzando?

— Depende. Por ejemplo, el montaje de *Las bizarrías de Belisa* se extendió mucho en el tiempo y pasamos por varias etapas escenográficas: al principio solo veía las sillas, luego incluimos el piano, más tarde decidimos que íbamos a tener el telón negro al fondo siempre... Hay otros montajes con escenografías más cerradas que debes enviar al taller

con tiempo, como fue el caso de *El perro del hortelano*. No hubo dos montajes con un proceso exacto, no había un patrón fijo de trabajo.

— ¿Y cómo era el trabajo de adaptación del texto?

— Hubo textos que yo denominaría de investigación, como fue *Las manos blancas no ofenden*, que contó con una profunda adaptación dramatúrgica. Con *Las manos blancas* probamos muchísimas cosas en escena, quitando, poniendo, incluyendo canciones... Era un montaje de alto riesgo porque el texto en sí era muy endeble si se compara con *El perro del hortelano*. Con este último es como coger un Ferrari por una autopista, todo va rodado porque es un texto tan extraordinario... Luego coges un *El pintor de su deshonra* y tienes que trabajarlo a fondo. Rafael Pérez Sierra me decía: “¿Vas a dejar algo de Calderón?”. Porque yo le decía “quita, quita sin miedo...”. Era necesario trabajar en esa línea.

En este sentido, el desparpajo a la hora de intervenir en el texto fue progresando a medida que íbamos trabajando con el material. Yo ahora miro *El castigo sin venganza* y creo que le podría haber quitado más texto para rebajar el tiempo de la función, y quizá así el espectador hubiera disfrutado más del montaje, pero nunca se sabe... En cuanto al texto de la *Belisa*, tiene un trabajo tremendo, le quitamos y le añadimos mucho, incluso colocamos textos de otras obras, porque yo quería que todos los actores participaran por igual y había que hacer equilibrios. Las obras completas de Lope que tengo en casa están todas llenas de *post-its* de colores y anotaciones...

— ¿Se circunscribe en algún programa teórico o escuela para hacer teatro?

— Yo siempre les digo a mis alumnos de la RESAD que las técnicas las debes llevar en la caja de herramientas. Es decir, al final acabas encontrando una manera propia de trabajar, y cuando tienes un problema o te bloqueas es el momento de sacar la caja de herramientas y usar la que más te convenga. Además, no se trata de un único sistema, sino de cualquiera que sirva, porque el director trabaja con actores que provienen de escuelas y técnicas diferentes... Yo creo que todas las técnicas, a parte de que llega un momento en que las asumes y empiezas a trabajar de una manera más natural, están para lo ocasión, para resolver cosas. Y si no tienes nada que resolver significa que todo va estupendamente.

— Exponga tres premisas básicas que hay que tener en cuenta, según su criterio, a la hora de montar un clásico.

— Lo primero es entender el contexto original. Lo segundo, es entender el viaje que ha hecho ese texto a lo largo del tiempo hasta llegar a nuestros días. Porque no podemos olvidar que manejamos un material que se ha ido transformando y adaptando, moldeando al espectador, a las tendencias, a la moda... Y que es un tipo de teatro que no se ha dejado de hacer nunca, con lo que debemos encontrar la razón. Y lo tercero tiene que ver con la pregunta “¿qué le puedo aportar yo a un espectador de hoy con un texto de 400 años de antigüedad?”. Estas serían para mí las tres premisas más importantes.

Cuando encargué *Sainetes* a Ernesto Caballero todo el mundo se sorprendió, pensaron que estaba loco. Sin embargo, yo creía que si fueron un éxito en su momento tenía que deberse a algo. Ernesto encontró la clave cómica de la obra y el montaje funcionó muy bien. Hallar esa esencia que conecta con el espectador actual en la obra de Echegaray, por ejemplo, es un mundo, pero en *La estrella de Sevilla*, *La moza de cántaro* o en cualquier texto de nuestro teatro barroco es relativamente sencillo.

— ¿En qué criterios se basaba para elegir las obras que se montaron en su etapa? ¿Era uno de ellos el bascular entre obras del canon y obras alternativas al canon?

— Efectivamente, había dos líneas fundamentales. Una era la consolidación de títulos y otra, el descubrimiento o redescubrimiento de nuevas obras. La CNTC había montado títulos fundamentales que hacía diez años que no se veían, como *El alcalde de Zalamea*, *El perro del hortelano*, *Don Gil de las calzas verdes* y *La estrella de Sevilla*. Y, por otro lado, existían títulos y autores que la CNTC todavía no había tocado. A mí me parecía un crimen que aún no se hubiese montado *Don Duardos* de Gil Vicente o alguna obra de Moratín. Asimismo, cabía redescubrir títulos de Lope y de Calderón, como *De cuándo acá nos vino* o *El pintor de su deshonra*. Y también se debía apostar por textos insólitos, como *Las manos blancas no ofenden*. Y luego no hacer siempre comedia, en su sentido barroco de género dramático, sino tratar de hacer espectáculos con materiales diversos que podían resultar interesantes, como *Viaje del Parnaso*. Había que estar pendiente de lo que hacían las compañías privadas para no aplastarlas, observar qué había hecho la CNTC en los últimos tiempos para no repetir el repertorio, y pensar qué obras encajaban mejor en los elencos para que la Compañía pudiera tener varios espectáculos funcionando a la vez. En suma, eran muchos los criterios que debían tenerse en cuenta a la hora de escoger una obra u otra.

— Ha realizado las versiones del texto para sus montajes de *El castigo sin venganza*, *Don Gil de las calzas verdes*, *Las bazarías de Belisa*, *Las manos blancas no ofenden*, *La estrella de Sevilla*, *El alcalde de Zalamea*... ¿Dónde se encuentra el límite en la manipulación del texto a la hora de adaptarlo a la escena contemporánea y al gusto actual de los espectadores?

— Hay un límite que tiene que ver con el amor a la poesía barroca y con el amor a la dramaturgia. Una regla de oro sería: si vas a tener que transformar excesivamente un texto, a lo mejor no te interesa montarlo y es mejor hacer otra cosa. En los textos barrocos hay que respetar las estructuras versales, es decir, si una escena está construida en endechas tiene que respetarse, y si hay un soneto, lo mismo. Porque creo que mantenerlo es más bello, no por una cuestión de ortodoxia.

Pero también hay que despojar los textos clásicos de hábitos e inmundicias relativos a la moda y los gustos del momento en que se escribieron. No se trata en absoluto de transformar el texto hasta el punto de traicionarlo. Más bien, la tendencia actual sería trabajar con el texto para limpiarlo, tratando de adaptarlo mínimamente a la escena contemporánea.

— Juan Antonio Hormigón divide en tres las opciones para trabajar con los clásicos en escena: arqueológica o museística, ilustrativismo o tradicionalismo y libertad frente al texto...

— No existen esas tres divisiones: los territorios de trabajo son mucho más intermedios. Ahora mismo, no hay ningún afán arqueológico, y sí una mezcla entre lo que sería la segunda y la tercera opción. Gente que toma los textos con toda la libertad del mundo y gente que prefiere tener referencias a la hora de trabajar. Yo prefiero tener referencias, pero puedo meter una *bossa nova* en *El perro del hortelano* y no pasa nada. Sencillamente, debe primar el amor al texto. Debes trabajar textos que ames y que creas que tienen relación contigo, y con los que estás convencido de que puedes mejorar la calidad de vida del espectador o hacerle sentir cosas diferentes. A veces, hacer pasar un buen rato a la gente tampoco está tan mal si miramos cómo está el panorama.

Estas divisiones tan sistemáticas pueden ser útiles al estudioso a la hora de investigar, pero a la hora de trabajar es muy difícil sujetarse a ellas y, de hecho, no lo hace nadie. Porque, en realidad, se trata de encontrar la manera más tuya de trabajar para que el espectador la



sienta también un poco suya. Es decir, tienes que trabajar el texto y la puesta en escena desde tu propio mundo para que el resultado final sea atractivo, variado y emocionante.

— Sin embargo, no han sido pocos los filólogos que han defendido la opción arqueológica. ¿Qué opinión le merece utilizar los medios técnicos actuales para recrear fielmente una representación teatral tal como pudo ser en el pasado?

— Invito a los filólogos a que lo hagan ellos mismos. Es realmente paradójico que las personas que se dedican a estudiar cómo el teatro se ha ido transformando a lo largo de la historia según las demandas del público quieran darle al público algo tan soporífero. Esta opción no es solo antiteatral, sino también antiliteraria y antiartística. Es como querer reconstruir la máquina que los Wright concibieron para el primer vuelo de la historia. Puede tener su gracia, pero la gente quiere volar en aviones modernos. Sin embargo, en el mundo de la práctica escénica nunca nadie ha querido reconstruir cómo era antes el teatro, porque, para empezar, haría falta resucitar al público del pasado, y más en un caso como el del Siglo de Oro español y los corrales de comedias, con un público tan particular y distinto al de ahora. Darle al público actual la misma sopa que en el siglo XVII no tiene ningún sentido.

Creo que los filólogos en general se aburren mucho y creo que la vida de un filólogo aburrido debe de ser de las cosas más desgraciadas que hay en el universo. El mejor acontecimiento que le ha ocurrido a este país en los últimos cincuenta años ha sido el despertar de la Filología al mundo de la realidad teatral. Haber sacado la cabeza de los libros y empezado a disfrutar de los espectáculos. En el lado del teatro ha ocurrido otro tanto: hemos dejado de mirarnos el ombligo y hemos empezado a mirar hacia otros ámbitos. Para ambos bandos, se trata de un cambio saludable. Y, definitivamente, no creo que una puesta en escena arqueológica tenga sentido alguno; es más, estoy seguro de que la mayoría piensa como yo.

— En *El castigo sin venganza* y en *Las bizzarrias de Belisa*, por poner dos ejemplos, ha utilizado el mecanismo de la actualización jugando con una puesta en escena que traslada la acción a un ambiente del siglo XX (años 20 y 30). ¿Realmente funciona este procedimiento para acercar el clásico a los espectadores actuales, tal como usted ha declarado en diversas entrevistas, o es una simple apuesta estética (con efectos bellísimos, por otra parte)?

— El juego de la actualización o la mezcla de épocas funciona bien según el texto. Con la *Belisa* hice un experimento: unir la música de Ligeti —un compositor que ha fallecido recientemente— con el verso de Lope, porque a mí siempre me había parecido que tenían mucho que ver. Como fondos, las piezas del músico húngaro le aportaban al texto una dimensión tan contemporánea que el efecto era realmente bellísimo. Porque la belleza uno la busca a través de los contrastes, de las combinaciones, de las respiraciones, muchas veces aplicando la intuición más pura. Por ejemplo, la *Belisa* combinaba el ambiente de los años 20 con personajes que iban vestidos del Siglo de Oro; ese *collage* pretendía transmitir al espectador connotaciones de vitalidad, frescura, belleza.

Si en la *Belisa* el resultado final se debió a un proceso muy intenso de probaturas de todo tipo, en el caso de *El castigo sin venganza* la puesta en escena estuvo más meditada por mi parte. Yo quería pasar de la vida civil a la militar como ocurre en el texto, y las “camisas negras” de Mussolini eran un camino fantástico. Además, sin salir de Italia. La década de los años 20 es una época que me atrae mucho. De hecho, *Noche de Reyes* [montaje con la compañía Noviembre en 2012] está ambientada en los años 20 también. Pensé que haría el texto de Lope más emocionante, más directo, sí.

— O sea, que hay textos más permeables a la actualización y otros con los que es preferible asumir una ambientación de época, como es el caso de *El alcalde de Zalamea*.

— La *Belisa* es muy urbana, muy madrileña, pero en *El alcalde*, por ejemplo, uno de los acontecimientos principales de la acción es alojar a los militares en casas particulares, y eso es muy castellano, muy de los Siglos de Oro. También tiene otros aspectos de época como puede ser la idiosincrasia del labrador o las referencias históricas reales. Con este tipo de obra es más difícil jugar a la actualización. Aparte, el choque entre lo que ve el espectador y lo que oye sería chirriante. La mejor opción era dejar la acción en su sitio y apostar por lo que apostamos: “Chicos, haced la función lo más sincera posible, vamos a quitar rigideces e impostaciones, y que el texto cale en el espectador por lo sincero, no por lo tremebundo”. Porque *El alcalde* siempre se ha dicho de una manera muy colgada, y nuestro objetivo inicial era hacerlo más humano.

— También fue usado este procedimiento de la actualización o la traslación de época por Helena Pimenta en su montaje de *La entretenida*.

— Sí, lo hizo también Helena. Además, creo que Helena siempre lo hace, pues no recuerdo espectáculos suyos situados en la época de la acción del texto. Ella tiende a ambientar en el siglo XX y escoge opciones estéticas bastante curiosas e interesantes. *La entretenida* es un texto correoso, no es una gran obra, pero había que hacer un Cervantes, y la verdad es que el teatro de Cervantes no hay por donde cogerlo... No obstante, *La entretenida* era, probablemente, la opción más divertida. Yolanda Pallín y Pimenta tuvieron que reflexionar mucho sobre cómo abordarlo, porque había zonas del texto ininteligibles. Llegaron a la conclusión de que los 60 podía ser una época estupenda para la obra. Como todos los montajes de la CNTC, tiene aspectos magníficos y otros que, vistos en perspectiva, estoy seguro de que la propia Helena los revisaría. Pero fue una puesta en escena muy complicada, que yo creo que acabó saliendo bastante bien. Era gracioso porque había gente que salía de la función absolutamente escandalizada y otra gente, encantadísima. Eso sí, cumplió su función polémica.

— **¿Quiénes han sido sus actores “fetiche” de la CNTC?**

— Arturo Querejeta, Joaquín Notario, José Luis Santos, Pepa Pedroche... Y la gente de la Joven: Eva Rufo, David Boceta. También algunos de la segunda promoción de la Joven, como Francesco Carril o Héctor Carballo.

— **¿Qué tienen en común todos ellos?**

Técnica y talento, en grandísimas dosis. Además, supieron meterse en el discurso de la Compañía Nacional de Teatro Clásico de una manera muy comprometida, casi ciegamente —también muy críticamente a veces—. Todos fueron una buena apuesta. En general, casi todos los actores que estuvieron con nosotros los siete años anduvieron por ese camino y fueron una buena adquisición.

— **Y de los actores previos a su etapa, ¿con cuáles se quedaría?**

— Con Carlos Hipólito y Adriana Ozores como primeras figuras. Con el mismo Querejeta. Y luego con Héctor Colomé como un gran secundario.

— **¿Podemos ya decir que contamos con un plantel de actores preparados técnicamente para enfrentarse al clásico y que se ha superado, por fin, la eterna polémica sobre cómo debe decirse el verso?**

— Afortunadamente, en las escuelas ha mejorado mucho la educación de los actores, ha dado un gran salto cualitativo. Antes, el director del montaje debía enseñar a los alumnos desde el “abc” del verso. Ahora, salen de las escuelas con unas nociones de verso muy interesantes, y solo cabe reconducirlas o aplicarlas ya directamente. Además, desde que en el año 86 empezó la CNTC se ha hecho mucho clásico, así que la gente trabaja ya con unos referentes, algo muy importante en el teatro porque te permite comparar y saber qué quieres y qué no. No trabajas en el vacío. Nosotros empezamos prácticamente en el vacío, y no digamos Marsillach y el resto. Antes, los montajes de clásicos se veían de forma esporádica; hoy puedes ver cinco o seis montajes al año de teatro clásico español. Mejores o peores, pero ahí están. Eso es un gran avance.

Y sobre cómo decir bien el verso, lo positivo es que ahora contamos con una cierta experiencia. Ya no nos vamos a ver cómo decía Vico el verso, podemos ya ver cómo lo dice Notario. Una vez, Luis Gómez Canseco dijo que, buena o mala, la “manera Vasco” era la “manera Vasco”, que no es otra que intentar ser lo suficientemente verosímil y lo suficientemente formal y respetuoso como para que el espectador disfrute. Y en esta línea, más o menos, está todo el mundo ahora. Desde luego, no se puede decir el verso como se hacía durante los primeros años del siglo: esa manera ampulosa no puede ser la acertada. Así que nos hemos ido al otro lado, acercándonos a la naturalidad y a la musicalidad, pero entendida desde lo contemporáneo.

— El hecho de poseer la carrera de música, indudablemente, ha influido en darle un lugar preeminente a la música en sus montajes (canciones interpretadas por los actores, el famoso piano de Ángel Galán, la recuperación de melodías tradicional o de partituras clásicas...). Según su punto de vista, ¿qué papel juega la música en la puesta en escena de los clásicos?

— Creo que está en el texto, inserta dentro. Casi todos los textos dramáticos áureos llevan incorporada la música. Si coges un texto como el *Don Gil*, está plagado de alusiones musicales; si coges *El alcalde de Zalamea*, igual... Y sabemos que en la época se usaba música en las representaciones. Yo soy especialmente musical, pero es que un texto como *Las manos blancas*, por ejemplo, está lleno de canciones. Y revivir esa parte musical de la obra fue muy interesante.

— ¿Cómo fue aquella historia de *Las manos blancas no ofenden*?

Le dije a Alicia Lázaro [directora musical del montaje] que íbamos a montar el texto de Calderón y que ella se iba a encargar de la música. Se fue al archivo de Madrid y allí encontró unas partituras de una puesta en escena de *Las manos blancas* del ochocientos. La mayoría de estas partituras las empleamos tal cual. Fue muy curioso. Tuvimos que trabajar mucho con los actores para insertar la música dentro de las escenas de manera que no fueran simples canciones. Yo decía que era un montaje muy experimental y la gente no se lo creía. Pero es que tenía el texto del siglo XVII, la música del XVIII y estaba ambientado en el Siglo de las Luces para que la estética del montaje combinara con la de la música.

Estoy convencido de que ser purista tiene mucha gracia porque es como nadar contracorriente. Me refiero a que, hoy en día, trabajar con música en directo en la escena es muy transgresor, trabajar sin vídeos es transgresor... Por ejemplo, los vídeos son un recurso que no me interesa para nada, porque como lo veo tanto en todos los sitios... Para mí, ahora, el directo es esencial y la naturalidad es esencial. Pero no sé dónde acabaré...

— El *Peribáñez* de Alonso de Santos también contó con música en directo a cargo de Eliseo Parra, especialista en música tradicional.

— Claro, porque también *Peribáñez* es un texto que se presta, que está lleno de referencias musicales y que hay que llevarlo a escena así. Alonso de Santos apostó por Eliseo y realizaron un abordaje bastante *ad hoc*. Fue un montaje que vi en Bilbao en una función que recibió muy bien el público. Aunque yo no hubiera montado así *Peribáñez*, y ni siquiera sé si lo hubiera montado, porque no es uno de mis textos favoritos. Además, la idea del teatro clásico que tiene José Luis y la mía, como creo que es público y notorio, distan mucho de llevarse bien. A mí lo que más me gusta de José Luis es que es un hombre que respeta todo lo que se hace. Tiene su opinión, evidentemente, pero yo, que he trabajado para él cuando estuvo de director en la CNTC, solo puedo decir que me animó, me respetó y me impulsó.

— La escenografía de sus montajes suele caracterizarse por la simplicidad, el minimalismo o, incluso, la austeridad (y Carolina González tiene algo que ver en ello). ¿La desnudez escénica es un mecanismo para darle un mayor protagonismo a la palabra, piedra angular del teatro clásico?

— En efecto, se trata de un tipo de discurso que utilizo porque creo más en la palabra que en el espacio, seguramente. El teatro no es lo que nosotros hacemos, sino lo que el espectador acaba teniendo en su cabeza. Así que trabajo para que el espectador construya, para no dárselo todo cerrado. Invitar al espectador a la abstracción y centrar su atención en la persona es algo que necesitamos cada vez más en esta época tan “espectacular”, en la que todo se ve en 3D y pantalla gigante y todo el mundo tiene en su casa televisiones de tres metros que dejan anonadado. Se trata, pues, de dar más valor a la energía del actor en tanto ser humano.

— Sin embargo, una de los rasgos más destacables de la estética de sus montajes en la CNTC es la suntuosidad y el preciosismo en el vestuario. Prueba de ello son los frutos que ha dado la colaboración con Lorenzo Caprile: *Don Gil de las calzas verdes*, *Las manos blancas no ofenden*, *El perro del hortelano*, etc. ¿Entiende el vestuario como el mejor *atrezzo* para acompañar al verso clásico o como la forma más directa de fascinar al espectador sensorialmente?

— Sí, pero el vestuario es algo que llevan los personajes y que les ayuda a construirse, así como también ayuda al espectador a entender el personaje. El vestuario es un buen condimento para la poesía: embellece, te permite llegar a sitios más imaginativos, y da mucho juego, más que la escenografía en el caso de los textos del Siglo de Oro. Recordemos que uno de los grandes tesoros de las compañías de teatro barrocas era el vestuario, no la escenografía. Por otro lado, dominar el vestuario de época, da igual que sea del siglo XVII que del XX, es un arte que el actor debe dominar, pues tiene que hacer suyo el caminar con capa, sombrero de ala ancha, espada y espuelas. En estos elementos hay todo un universo de significación que aporta más al espectador que cualquier escenografía.

— Viendo el montaje de *El perro del hortelano* en Almagro [2011], escuché comentar a una espectadora que le fascinaría ponerse los vestidos que lucía Eva Rufo caracterizada de la condesa de Belflor. A los espectadores les hechiza el vestuario de la CNTC...

— ¡El trabajo que nos costó para que Eva se acostumbrara a moverse por el escenario con esos vestidos! Técnicamente, llevar esos vestidos y comunicar como lo hace ella es muy difícil. De hecho, ensayábamos siempre en chándal hasta que llegó el vestuario y, claro, Eva tuvo una semana muy complicada porque tenía que adaptarse a muchos trajes

diferentes, con distintas posibilidades de movilidad. Recuerdo que yo le decía: “Espera a que llegue el vestuario, porque muchas de tus acciones físicas vendrán dadas por él”. Y así fue.

— Impulsó la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, la cual siempre ha lucido una línea más transgresora y lúdica, una estética más arriesgada y menos canónica que la de sus otros montajes con la CNTC oficial. ¿Qué objetivo guardaba el uso de una opción estética distinta en cada compañía?

— Creo que *La estrella de Sevilla* o *El castigo sin venganza* fueron montajes bastante más transgresores que *La moza de cántaro* con la Joven. Aunque, probablemente, los montajes de la Joven sí sean más lúdicos, porque la energía de los actores te llevaba a sitios mucho menos transitados. Son jóvenes que piensan y viven de una manera muy distinta a los actores seniors, tienen otras ambiciones y es posible probar con ellos cosas que con los mayores ni se te ocurren. Pero explotar o no la vertiente lúdica también depende mucho del texto. *La Belisa* es un texto muy alocado, *La noche de San Juan* para Helena también lo fue, y *La moza* también tiene sus momentos de locura.

Seguramente, si hubiese montado con los jóvenes *El perro del hortelano*, lo hubiera hecho mucho más loco. No guardábamos dos líneas diferentes para cada compañía, pero al final trabajo con la energía de la gente y los espectáculos venían determinados, en gran manera, por los elencos.

— ¿En qué se diferenciaba trabajar con la CNTC y con la Joven?

— En la CNTC yo trabajaba como el director, pero también era el colega de compañeros que conozco desde hace muchos años. A los jóvenes, sin embargo, no los conocía, y me trataban de una manera reverencial, aunque yo intentara romper con este tratamiento. Muchas veces se sorprendían con mis propuestas escénicas porque esperaban hacer algo mucho más ortodoxo (recuerdo el caso de los besos en la *Belisa*) y se encontraron con que hicimos una locura muy vital y divertida que funcionó. Pero para ellos tú siempre estás en el otro lado. Los veinte años de profesión aparecen entre ellos y tú, y tienes que ir acortando distancias, quitándoles miedos, porque la falta de experiencia les aporta frescura, pero también les coarta.

No tiene nada que ver con trabajar con actores como Arturo Querejeta o Joaquín Notario, a los que muchas veces ni siquiera les cuento lo que quiero porque ya lo saben. A Arturo o a Joaquín casi tienes que darles personajes raros para intentar que hagan cosas distintas y, sin embargo, con los jóvenes hay que empezar de cero. Hubo quien no te daba lo que querías y lo tenías que cambiar. Pero también hubo quien, de repente, daba cosas mucho mejores de las que te habías imaginado.

— **¿Cuál cree que fue el montaje mejor recibido por la crítica teatral durante su etapa y cuál resultó tener una recepción más desafortunada?**

— Desafortunada, *Un bobo hace ciento* o *La entretenida*, porque fueron montajes que el público no recibió muy satisfactoriamente. Y los mejor recibidos, hubo varios: *Sainetes*, *El curioso impertinente*, *Don Gil de las calzas verdes*, *El alcalde de Zalamea* o *El perro del hortelano*. Yo no hago mucho caso a la crítica. Normalmente no coincido con las opiniones de los críticos, así que no me preocupa cuando ellos no coinciden con la mía cuando no les gusta lo que hago. En la actualidad, la crítica ha perdido su función: ni hace que el público vaya más al teatro ni puede competir con una crítica a nivel global, porque en la red cualquiera opina. Hay gente que directamente te insulta y luego otra que considera que eres un dios.

Yo he optado por comprobar las reacciones del público en directo y respirar el momento. Y por no fiarme de la opinión de gente que procede del mundo de la literatura o del periodismo, que no saben muy bien qué es el teatro, y cuyo criterio no me resulta válido. Si un colega de profesión, Pimenta o Caballero, ve uno de mis espectáculos y opina, me voy a fiar de lo que me diga, pero no de un crítico.

— **Realice una valoración del trabajo de dirección que sostuvieron sus antecesores en el cargo, empezando por Adolfo Marsillach.**

— Adolfo hizo lo que tenía que hacer, eligió la mejor opción y la más inesperada: rompió los cánones, puso su personalidad, creó un elenco y logró que la compañía fuese algo popular, novedoso y atractivo. La convirtió en una institución que, a los tres años de trayectoria, parecía que llevaba en marcha toda la vida. Su labor fue fundamental, aunque su personalidad fue un lastre porque, cuando faltó Adolfo, siempre se le echó de menos: ¡la Compañía era él! Pero, atención, no creo que se pueda hacer una compañía despersonalizada, no creo en el teatro despersonalizado. Las improntas artísticas están para



que se noten. Fíjese: siempre se le había demandado un estilo a la CNTC y cuando nosotros le dimos un sello propio se nos acusó de ser repetitivos... Pero Adolfo lo hizo muy bien en esta línea personalista. Tuvo grandes éxitos, y tuvo grandes errores, como todos.

— **Rafael Pérez Sierra.**

— Rafael proporcionó a la CNTC el peso del rigor literario. Apostó por crear un repertorio y por los directores de lustre (Pilar Miró, José Luis Alonso o Miguel Narros). El tipo de entusiasmo que siempre maneja Rafael con los clásicos tiene que ver con la base poética, con las obras y los artistas. Por lo tanto, Rafael imprimió a la CNTC un gran amor al repertorio y un gran conocimiento. Quizás, el *handicap* que tuvo Rafael fue que no era Adolfo.

Creo que él se retiró de la dirección de escena porque, probablemente, pensaba que había gente que lo hacía mejor. Y entonces se dedicó a configurar un discurso con las obras y los directores que a él le fascinaban. Hubo muy buenos resultados: los montajes de Pilar, por los que nadie apostaba, fueron un gran éxito; *El alcalde de Zalamea* de José Luis es hoy un montaje de referencia. De hecho, si se analiza, los montajes de referencia de la CNTC están en la etapa de Rafael y no en la de Adolfo. En la etapa de Adolfo solo quedan como referentes los montajes del propio Marsillach. Sin embargo, en la etapa de Rafael están los de Pilar, los de Alonso, los de Narros... trabajos que todavía se recuerdan.

— **Andrés Amorós.**

— Trajo un aire muy juguetón a la Compañía en el poco tiempo que estuvo. Él pensó, de buena fe —porque él no es un hombre de teatro propiamente—, que la mejor manera de trabajar era produciendo textos muy conocidos con directores importantes. Y lo puso en marcha muy rápido. Salieron cosas muy curiosas del año de Andrés. Pero era un camino muy ciego, porque estaba basado en la concepción de la Compañía como un núcleo de producción a secas. De ahí venían todos los reclamos que le hizo, en su día, Adolfo a Rafael: “Oye, cambiadle el nombre, quitad compañía y poned centro de producción”.

Andrés abrió la puerta a la privada, algo que no sentó muy bien, porque siempre se había defendido una institución con cierta continuidad, con un peso, un nombre y un estilo

definidos. El problema de las coproducciones es que descapitalizan a la CNTC y le provocan una fuerte pérdida de identidad.

— José Luis Alonso de Santos.

— José Luis siguió por el mismo camino trazado por Amorós; aunque menos, porque las protestas y huelgas en la etapa anterior habían sido tan grandes que se abandonó la coproducción y se pasó a invitar a otras compañías, con lo cual siguió desdibujándose un poco la marca CNTC. Pero, por otro lado, José Luis apostó mucho por gentes como Helena Pimenta y otros directores muy interesantes, aunque hacer estas mezcolanzas a veces puede salir bien y otras, no tanto.

— ¿Qué montaje (o montajes) de la trayectoria de la CNTC considera fundamentales?

— *El médico de su honra* de Marsillach y *El alcalde de Zalamea* de Alonso. Estos son con los que me quedaría, a gran distancia del resto. *La dama duende* de José Luis Alonso también estuvo muy bien. Quizá alguno más de Marsillach. De Narros no me acabó de gustar ni su *Caballero de Olmedo* ni su *Estrella de Sevilla*. Y su *Burlador* tampoco me cuajó mucho...

— Y, dentro de su etapa como director, ¿cuál sería el “montaje estrella” con el que firmaría su etapa?

— Probablemente, el montaje más personal que haya hecho nunca sea la *Belisa*. Disfruté muchísimo ese montaje y, además, tuvo mucho éxito. Yo llevaba tiempo detrás de la Joven Compañía, hice una dramaturgia muy intensa empleando siete u ocho textos distintos de Lope, y el resultado fue muy divertido. *El castigo* o el *Parnaso*, también, quizás. *El alcalde*, a lo mejor, no sé... *El perro*, *La Estrella*... Depende. Pero de los externos, los *Sainetes* que hizo Ernesto, el *Don Duardos* de Ana, *La noche de San Juan* de Pimenta...

— ¿Y la “locura” que montó Pérez de la Fuente con *Un bobo hace ciento* (2011)?

— Le podía haber salido bien, porque esos montajes tan arriesgados pueden funcionar si consigues ensamblar el texto barroco con la transgresión escénica. Lo que no se debe es impedir que el director lo intente, porque te expones a que siempre salgan productos de

formato medio. El director de la CNTC debe mantener la puerta abierta a este tipo de montajes experimentales, porque a lo mejor nos podría haber descubierto algo a todos.

— Durante su etapa, Ana Zamora, Ernesto Caballero, Laila Ripoll, Helena Pimenta, Natalia Menéndez, Juan Carlos Pérez de la Fuente... realizaron montajes en la CNTC. ¿Cuáles eran los criterios de selección para escoger los directores-colaboradores de la CNTC?

— El primer criterio era que amasen el teatro clásico. Debía ser gente que hubiera apostado en algún momento anterior por el teatro clásico español y que no viniesen de hacer siempre Ibsen. Porque, normalmente, el experimento de meterse a hacer clásico sin previa experiencia suele proporcionar malos resultados. La gente empieza por ignorar el verso y, al final, el desconocimiento sobre el teatro clásico te conduce a la huida. Caballero había hecho mucho clásico, Helena también, Ripoll... Natalia Menéndez no lo había dirigido pero sí lo había actuado, incluso en la propia CNTC. Todos tenían algo que ver con el teatro clásico. Y esa era la premisa fundamental. A partir de ahí, tenían que encajar en el discurso que la obra llevaba y con la estética que tenía, que no fuesen contrarios obra y autor, para que hubiese una coherencia.

— ¿Cómo valora los resultados finales?

— Algunos de manera excelente, otros bien. Hubo experimentos verdaderamente deliciosos, como el *Don Duardos* de Ana o como *El curioso impertinente* de Natalia (hacer un Guillem de Castro no es ninguna tontería), o los *Sainetes* de Ernesto. El balance general de participación de todos los directores fue muy positivo.

— ¿Qué contesta a las voces que han calificado su gestión de “muy personalista”?

— Que sí, es verdad, ha sido una gestión muy personalista. No creo que se pueda crear un sello, un estilo y una definición —lo que se le demandaba a la CNTC—, sin ser personalista; simplemente es imposible. Las grandes temporadas de los teatros europeos las ha definido una persona. Las instituciones, por sí solas, no hacen nada, o tienen alguien que lleva el timón de una manera muy fuerte o no brillan. Además, a mí se me llamó para que hiciera eso. Tú llegas, pones el sello, enseñas lo que haces y luego viene otro. En una compañía privada nadie se extraña de que Joglars tenga el sello de Boadella. Y la CNTC, aunque pública, es también una “compañía”.

Ojo, dirigir un teatro público es otra cosa: si yo mañana tuviera que encargarme del Teatro Español, tendría mi gusto y lo controlaría todo, pero no dirigiría tantos espectáculos. Pero es que una compañía con un elenco estable posee una serie de premisas fundamentales para su funcionamiento: que tú dirijas, que tú marques el sello, que tú seas el primero que te coloques en determinados sitios o abanderes determinados proyectos, como por ejemplo el de la Joven. Porque la definición artística no puede hacerse de una manera teórica, hay que hacerla desde el escenario. Yo entiendo así el concepto de compañía; lo otro es una gestión de un centro dramático de producción.

Si se coge el Piccolo, hay que fijarse en cuántas veces dirigió Strelher. Cuando los grandes directores europeos se han puesto al frente de un teatro, han marcado ellos la tendencia artística a base de trabajo, no simplemente con la teoría, porque eso tiene muy poca efectividad. Pero, sí, es verdad: he llevado a cabo una gestión muy personalista. Es evidente, no puedo decir que no. Y, además, es algo que busqué.

— Cuando Andrés Amorós se puso al frente de la CNTC propuso un proyecto artístico que, de alguna manera, tanto Alonso de Santos como usted mismo asumieron y desarrollaron (por los primeros compases de Pimenta, parece ser que ella también lo ha hecho propio). Resumen: aumentar el número de producciones por año, colaborar con los festivales de teatro, incorporar al equipo a profesionales destacados y directores nuevos que aporten nuevas miradas, abrirse a coproducciones con empresas públicas o privadas, aumentar la atención de los jóvenes, ampliar las giras, organizar actividades culturales en conexión con la obra en cartelera, continuar y ampliar las publicaciones de la CNTC... ¿Este ambicioso proyecto se ha cumplido totalmente o solo en parte?

— Ha habido de todo. Hemos tenido grandes triunfos, como las giras internacionales en Sudamérica y las nacionales por ciudades españolas. Pero, por ejemplo, el *handicap* de tener un teatro en Madrid como el Pavón nos restó mucho impacto. Y no digamos el aparato burocrático que rodea a la CNTC, que es como una especie de maldición. Creo que hemos conseguido la mayoría de objetivos de forma más o menos aceptable, e incluso, a veces, sobresaliente. Las cifras ahí están: hemos llegado a representar 170 funciones fuera de Madrid en un año. Eso no creo que lo haga la Compañía nunca más. Y luego hay aspectos que forman parte de la tradición de esta casa desde sus inicios, como la relación con el mundo estudiantil, que no creo que vaya a perderse nunca.

— Sin embargo, la presentación de actividades culturales en torno a las obras en cartel sigue fallando...

— El problema de las actividades paralelas está en el local teatral de la Compañía. Lograr que la gente se acerque a ver una función al Pavón ya es un triunfo. Conseguir, además, que se queden en el barrio de Lavapiés más allá de las diez de la noche es, directamente, imposible. Ten en cuenta que la compañía pasó de un 90% de ocupación por función a un 40% con el traslado al Pavón, porque la mitad del público decidió que no quería ir a ese teatro. Así que nosotros nos centramos en recuperar a ese público, y no hubo tiempo ya para hacer más actividades...

— Pero la colaboración de la CNTC con equipos de especialistas en teatro clásico o con filólogos de prestigio y proyección social aporta un plus al espectador, ¿no?

— Es que no va la gente... Quizá ahora es posible que sí, ahora ya cabría dar ese paso, una vez que ya se ha recuperado el público. Pero ten en cuenta que nosotros estábamos siempre de gira con dos o tres compañías. Entre las giras, llevar el público al teatro... En fin, no se puede abarcar todo y vale la pena centrar esfuerzos. Probablemente, cuando la CNTC se traslade a la Comedia, organizar este tipo de actividades resulte más cómodo y efectivo.

— Hablemos de la línea de publicaciones de la CNTC. ¿Cómo la afrontaron durante su etapa?

— Lo primero que le dije a Mar Zubieta cuando llegué fue que debía orientarlas más hacia nuestros temas y obligar a los filólogos a participar con trabajos que tuvieran relación con la práctica escénica en activo y con su día a día. De repente, salieron cosas tan interesantes y útiles como *El teatro según Lope* o *El teatro según Cervantes*.

Cambiamos la orientación porque nosotros no podíamos simplemente servir al mundo filológico. Y los *Cuadernos* empezaron a resultar útiles para quien yo quería que lo fuesen, para los profesionales del teatro. El filólogo tiene ya a su disposición muchas publicaciones especializadas para volcar sus trabajos. Y a mí, por ejemplo, tener el volumen dirigido por Huerta Calvo *Clásicos entre siglos*, que posee todo el rigor filológico pero enfocado hacia ámbitos más prácticos, me resulta muy provechoso. No entendía por qué nuestra línea de publicaciones debía tener un sesgo tan cerradamente filológico. Porque la Compañía debe

ofrecer un tipo de publicaciones que valgan tanto para el espectador como para el especialista en teatro clásico o para el profesional de la escena.

Con los Boletines ocurrió un poco lo mismo. Los recuperamos, pero quitándoles el corte de alta filología. Los pensamos como una fusión de periodismo cultural y filología divulgativa: era la mejor manera de interesar al espectador.

— A la vista de todos los progresos y la estabilidad de la que goza, ¿podemos afirmar que la CNTC está plenamente consolidada en el panorama cultural español?

— En el mundo del teatro naces y mueres todos los días. Igual que ahora está integrada en la sociedad, podría desintegrarse pasado mañana. Es una institución que debe cuidarse sin descanso porque en cualquier momento puede volar por los aires. A todos los enamorados del teatro clásico nos parece estupenda, pero puede que llegue un político mañana y decida que debe hacerse el *Don Juan Tenorio* a todas horas y todos los días. Eso ha pasado y puede que vuelva a pasar. Es una institución que todos debemos preservar y de la que no debemos despreocuparnos confiando en que se ha consolidado ya.

— ¿Ir a ver teatro clásico se ha asimilado a una *delicatessen* para gustos exquisitos, como sostiene Enrique García Santo-Tomás en su libro sobre la recepción de Lope, un hábito para la gente que desea darse un baño de brillo social o adquirir cierto prestigio de élite?

— No lo creo. Enrique debería vivir más tiempo en España y acercarse más al teatro. Porque precisamente ha ocurrido el fenómeno contrario. El teatro clásico se ha convertido en algo asequible que el espectador disfruta y que no cuesta tanto dinero. El público del teatro clásico hoy no es un público de visón. Probablemente, la mejor consecuencia de trasladarnos del Teatro de la Comedia al Pavón fue arrastrar mucho público “sin visón”, un público que se va hasta Lavapiés para ver teatro clásico, que se abona para toda la temporada...

Nosotros pasamos, con el cambio de local, de una media de 56 años de edad entre los espectadores a una media de 35 o 40 años. Porque toda la gente mayor dejó de ir al Pavón. Y luego está el público del Festival de Almagro, gente de clase media que va a pasárselo bien sin joyas y vestidos para la ocasión.

— ¿Qué papel social tiene hoy en día, o cuál debería tener, el teatro clásico?

— El teatro clásico está llamado a ser un elemento de vertebración nacional o, incluso, del mundo hispanohablante en general. Forma parte de nuestra lengua, yo diría que está dentro de cada uno de nosotros por razones genéticas. Además, es de una poética tan llana y asequible como profunda y bella, una poética que toca fibras inalcanzables por ningún otro arte ahora mismo. Se ha convertido en algo de referencia.

— **Entonces, es usted optimista con el futuro del clásico en el siglo XXI...**

— La primera batalla ya la hemos ganado. Es decir, que siempre hubiera teatro clásico en escena, que se pudiera ir a ver teatro clásico en cualquier momento. La segunda batalla, o sea, consolidar unas maneras de hacer teatro mediante la asiduidad y el pulimiento de la técnica interpretativa, yo creo que también está ganada. Y la tercera, que era convertir al teatro clásico en un elemento de nuestro tiempo, pienso que también la hemos conseguido. La clave ahora mismo, y en los próximos años, está en la educación. Cuando yo estaba en 3º de BUP, en el libro de texto de Literatura se le dedicaban las mismas páginas a Shakespeare que a todo el teatro clásico español. Hay que replantearse esto y limpiar la imagen de aburrimiento tremendo, seriedad y pesadez que arrastra el teatro clásico. Y en ello estamos, pues cada vez hay más espectadores que disfrutan con este teatro.

— **¿Cómo valora la política teatral española con los clásicos?**

— Hay que cuidar a la Compañía, pero también al resto de compañías privadas dedicadas al teatro clásico. Cuando dirigía la CNTC siempre he tratado de no coincidir nunca con los títulos que estaba montando, por ejemplo, Teatro Corsario. Porque la CNTC aplasta toda iniciativa similar que se haga fuera. Y las iniciativas privadas, al final, son las que hacen el trabajo de base, el cual debe cuidarse mucho. En ese sentido, la tarea del teatro aficionado es muy importante, porque es la semilla para el futuro.

— **¿Qué tres obras del teatro clásico español están más preparadas para pasar al canon escénico del siglo XXI?**

— *El alcalde de Zalamea*, *El perro del hortelano* y *El castigo sin venganza*. Si nos queremos abrir un poco más, *Don Gil de las calzas verdes*. Son historias atemporales que se entienden perfectamente, que poseen un gran calado y una magnífica poesía. Yo confío mucho más en *El alcalde* que en *La vida es sueño*. No creo que ésta última sea tan magnífica. Es una obra con momentos muy buenos, extraordinarios, pero en general

resulta bastante inferior a *El alcalde*, sin ninguna duda; o incluso a *El perro del hortelano*. Soy consciente de su carga filosófica, sus múltiples sentidos e implicaciones, y probablemente la montaré algún día, pero ahora mismo no me interesa... La comparo con *Don Gil*, por ejemplo, y la de Tirso me parece una maravilla.

Hay dos tipos de obras: las que repartes los papeles, no dices nada, sueltas a los actores por el escenario y funcionan; y otras que necesitan un plus, como *La vida es sueño*. Sin embargo, *Don Gil* o *El alcalde*, no. Son obras que están muy bien escritas para el teatro. Quizá *La vida es sueño* es la más sugerente y contemporánea de todas las obras del barroco, pero para mí no es la más bella.

— Lope y Calderón ganan por goleada al resto de dramaturgos clásicos en cuanto al número de puestas en escena realizadas por la CNTC. ¿Es porque son los mejores poetas, porque los tenemos mejor estudiados, porque son nombres conocidos por el gran público, porque se ha creado una tendencia difícil de romper...?

— Sin duda alguna, porque son los mejores dramaturgos. En calidad y en cantidad, los dos. Tirso les anda a la zaga, pero no llega a su nivel. Lope tiene veinte obras magníficas y Calderón otras veinte; Tirso tiene cinco; Guillem de Castro, dos; Vélez de Guevara vamos a ver si tiene alguna; Mira de Amescua no tiene ninguna; Rojas Zorrilla, ¿cuántas puede tener, cuatro? Yo me he encontrado con filólogos obsesionados con Mira de Amescua o con Cubillo... ¡Pero es que son muy malos comparados con Lope y Calderón!

— Amorós quiso ampliar el sentido del adjetivo “clásico” para que abarcase el repertorio teatral español desde la Edad Media al siglo XX. Sin embargo, en la etapa de Vasco (igual que en el resto de etapas y siguiendo la pauta inicial de Marsillach), tan solo cuatro montajes no lo han sido de textos del Barroco español (*Tragicomedia de don Duardos*, *Sainetes*, *Romances del Cid* y *La comedia nueva*). ¿Puede o no puede ampliarse el sentido del concepto “clásico” en la Compañía?

— Sí que se podría, pero nosotros tenemos un paciente exclusivo, el Siglo de Oro, cuya producción dramática se ha de cuidar especialmente. Nuestra bandera debe ser el Siglo de Oro porque es donde se sitúa la producción teatral española más importante. Hay picos de relevancia en otras épocas, sí... Pero, por ejemplo, ante Moratín, si puedo hacer un Goldoni, ¿por qué hacer Moratín?



La preeminencia del XVII en las tablas de la CNTC se explica porque en ese siglo, de forma incomparable, están las mejores obras. Hasta que llegas a Lorca hay muy poco que hacer. Y vale la pena hacer un Lope cualquiera antes que un Zorrilla medianamente bueno. ¿O acaso se puede comparar Iriarte con Calderón?

— Pero, entonces, ¿quién monta y reivindica los textos dramáticos del siglo XIX y principios del XX español?

— La verdad es que ahora mismo existe una especie de limbo entre los autores que monta el Centro Dramático Nacional y los que monta la CNTC. Y en esa franja intermedia que nadie explora flotan muchos autores que no son montados ni por una ni por otra institución. Es el caso de Benavente, por ejemplo, entre tantos otros, porque desde Zorrilla hasta Lorca hay una larga lista de nombres. Aunque la verdad es que tampoco se encuentran grandes excelencias...

Ocurre lo mismo con la franja temporal que va de Calderón al *Tenorio*. ¿Qué se puede hacer? ¿El *Don Álvaro*? Yo me lo he planteado muchas veces, pero es que se le cae la pistola y mata al padre de la chica... “¡Hay que montar la *Raquel*!”, pero es que la *Raquel* es un horror... Un día llegará alguien, le dará la vuelta, y la hará maravillosa, pero hasta que no llegue ese alguien... Con el *Macías* pasa lo mismo.

— ¿Qué obras no ha montado todavía la CNTC y cree que debería montar?

— Hay una fundamental, *Lo fingido verdadero*, una obra que debe montar un director al que le apasione. Por otro lado, la CNTC debería abordar los autos tipo *El gran teatro del mundo*, pero a mí no me gustaban tanto como para hacerlos, ni los autos, ni las comedias de santos (aunque hicimos *El condenado por desconfiado*). También me gustaría que llegara alguien y montara con gracia el *Don Álvaro*, o las tragedias renacentistas, o alguna obra de Vélez de Guevara. ¡Ah! Y Zorrilla está por descubrir. Es decir, todo lo que no sea el *Tenorio*. Pienso en una obra como *Tanto vales cuanto tienes*, que se podría hacer.

— ¿Y repetir con algún montaje tan especial como *Viaje del Parnaso*?

— Sería genial, pero se tiene que encender la bombilla en la mente del director. Tendría que llegar un creador y plantear una buena idea, con gracia, para llevarla a cabo.

— ¿Qué obra no debería haber montado nunca la CNTC?

*Miguel Will.* Creo que fue un error a causa de una cabezonería de un político, Eduardo Galán [subdirector general de Teatro del INAEM], que no debería haberse metido en el repertorio de la CNTC jamás, porque hay políticos que creen estar por encima de las instituciones. Convocó un premio que nunca se volvió a hacer y Rafael Pérez Sierra se vio obligado a montar una obra que era un engendro, un texto contemporáneo horrendo para la CNTC.

— **La CNTC ha recorrido más de 25 años en permanente evolución. ¿Cuáles son los principales retos que afronta la Compañía durante los próximos 25 años?**

— Probablemente, Europa es el más grande de todos. La vuelta al Teatro de la Comedia, un local que le dará muchas posibilidades de entrar en un juego social distintos. Y girar por Europa para conseguir que en los países europeos se haga más teatro clásico español.

— **¿No es conocida la CNTC en Europa?**

— En Europa no; en Latinoamérica sí, mucho. Yo me enfoqué fundamentalmente a Latinoamérica porque creía que era el sitio donde se debía ir. Y la asignatura pendiente de Pimenta es Europa.

— **¿Y los Estados Unidos, con una población latina cada vez más potente?**

— Es un territorio complicado, porque el espectador estadounidense no es muy ducho en el teatro clásico. Hay gente que habla español pero, o bien no poseen un buen nivel de lengua, o bien carecen de la formación cultural suficiente como para que rente ir allí. Además, el teatro con subtítulos es un surrealismo para los estadounidenses. Cabría investigar cuál sería la mejor manera de exportar el teatro clásico allí. Pero también es un buen reto para el futuro.





## 5. CONCLUSIONES



### 5.1. Datos y análisis de la producción escénica de la CNTC (1986-2011)

Frente a la consustancial subjetividad de cualquier exégesis, los datos numéricos y porcentuales ofrecen una fiabilidad científica. Esta tesis no podía estar completa sin un apartado donde se reflejara en cifras, porcentajes y estadísticas toda la trayectoria de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Puesto que resulta imposible abordar pormenorizadamente cada espectáculo firmado por la institución en una sola tesis doctoral, en esta se han seleccionado los montajes más significativos —por los diversos motivos ya expuestos— para su análisis en profundidad y se han descartado decenas de montajes que, no obstante, han contribuido a trazar la historia social y artística de la CNTC: por los profesionales que los han hecho posibles y por su aportación al diseño del canon teatral barroco del presente.

Así, el apartado de conclusiones de esta tesis contempla el volumen total de las producciones realizadas por la Compañía entre 1986 y 2011, y recoge sus principales datos para emitir una valoración general. Por primera vez se ofrece un compendio organizado de los datos dispersos sobre la CNTC y se evalúan en su conjunto con el objetivo de confeccionar una radiografía exacta de la trayectoria de la CNTC. Todos los datos que aquí se manejan han sido tomados de los *Cuadernos de Teatro Clásico* publicados por la Compañía desde 1988 hasta la actualidad.

#### 5.1.1. Los directores y sus etapas

DIRECTORES DE LA CNTC (1986-2011)	
Adolfo Marsillach	Enero, 1986 / julio, 1989 Enero, 1992 / enero, 1997
Rafael Pérez Sierra	Agosto, 1989 / diciembre, 1991 Enero, 1997 / noviembre, 1999
Andrés Amorós	Noviembre, 1999 / mayo, 2000
José Luis Alonso de Santos	Junio, 2000 / septiembre, 2004
Eduardo Vasco	Septiembre, 2004 / septiembre, 2011

## CRONOLOGÍA DE LOS ESPECTÁCULOS DE LA CNTC (1986-2011)

### Adolfo Marsillach (1986-1989)

Año	Título	Dirección	Escenografía	Versión
1986	<i>El médico de su honra</i>	Adolfo Marsillach	Carlos Cytrynowski	Rafael Pérez Sierra
1986	<i>Los locos de Valencia</i>	Adolfo Marsillach	Carlos Cytrynowski	Juan Germán Schroeder
1987	<i>No puede ser... el guardar a una mujer</i>	Josefina Molina	Julio Galán	José Luis Alonso de Santos
1987	<i>Antes que todo es mi dama</i>	Adolfo Marsillach	Carlos Cytrynowski	Rafael Pérez Sierra
1988	<i>La Celestina</i>	Adolfo Marsillach	Carlos Cytrynowski	Gonzalo Torrente Ballester
1988	<i>El burlador de Sevilla</i>	Adolfo Marsillach	Carlos Cytrynowski	Carmen Martín Gaité
1988	<i>El alcalde de Zalamea</i>	José Luis Alonso	Pedro Moreno	Francisco Brines
1989	<i>El vergonzoso en palacio</i>	Adolfo Marsillach	Carlos Cytrynowski	Francisco Ayala
1989	<i>El perro del hortelano</i>	José Luis Sáiz	Milagros Valderrama	José Luis Sáiz

### Rafael Pérez Sierra (1989-1991)

Año	Título	Dirección	Escenografía	Versión
1990	<i>La dama duende</i>	José Luis Alonso	Pedro Moreno	Luis Antonio de Villena
1990	<i>El caballero de Olmedo</i>	Miguel Narros	Andrea D'Odorico	Francisco Rico
1990	<i>La noche toledana</i>	Juan Pedro de Aguilar	T. Baroncelli	Juan Pedro de Aguilar
1991	<i>El desdén con el desdén</i>	Gerardo Malla	Mario Bernedo	F. Nieva
1991	<i>El jardín de Falerina</i>	Guillermo Heras	Josune Lasa	Ana Rossetti
1991	<i>La verdad sospechosa</i>	Pilar Miró	Joaquim Roy	Claudio Rodríguez

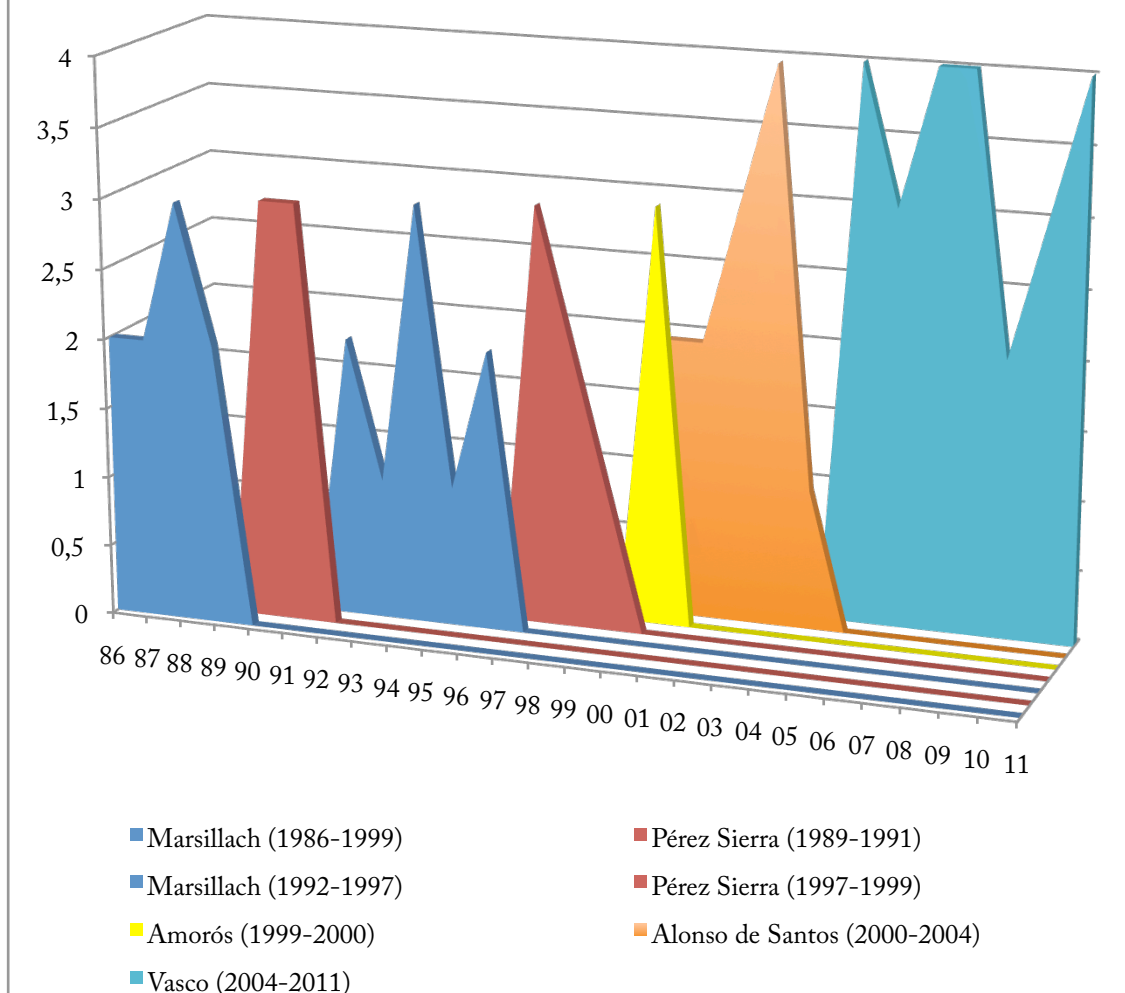


Adolfo Marsillach (1992-1997)				
Año	Título	Dirección	Escenografía	Versión
1992	<i>Fiesta Barroca</i>	Miguel Narros	Andrea D'Odorico	Rafael Pérez Sierra
1992	<i>La gran sultana</i>	Adolfo Marsillach	Carlos Cytrynowski	Luis Alberto de Cuenca
1993	<i>Fuente Ovejuna</i>	Adolfo Marsillach	Carlos Cytrynowski	Carlos Bousoño
1994	<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	Adolfo Marsillach	Carlos Cytrynowski	José Manuel Caballero Bonald
1994	<i>Los mal casados de Valencia</i>	Luis Blat	Daniel Bianco	L. García Lorenzo
1994	<i>El médico de su honra</i>	Adolfo Marsillach	Carlos Cytrynowski	Rafael Pérez Sierra
1995	<i>El acero de Madrid</i>	José Luis Castro	José Luis Castro	Antonio Andrés Lapeña
1996	<i>El misántropo</i>	Adolfo Marsillach	Montse Amenós	Fernando Savater
1996	<i>La vida es sueño</i>	Ariel García Valdés	Jean Pierre Vergier	José Sanchis Sinisterra
Rafael Pérez Sierra (1997-1999)				
Año	Título	Dirección	Escenografía	Versión
1997	<i>El anzuelo de Fenisa</i>	Pilar Miró	Andrea D'Odorico	Rafael Pérez Sierra
1997	<i>Miguel Will</i>	Denis Rafter	Alfons Flores	José Carlos Somoza
1997	<i>La venganza de Tamar</i>	José Carlos Plaza	Francisco Leal	José Hierro
1998	<i>No hay burlas con el amor</i>	Denis Rafter	Pedro Moreno	Rafael Pérez Sierra
1998	<i>La estrella de Sevilla</i>	Miguel Narros	Gustavo Torner	Joan Oleza
1999	<i>Entre bobos anda el juego</i>	Gerardo Malla	Pedro Moreno	Rafael Pérez Sierra y Gerardo Malla
Andrés Amorós (1999-2000)				
Año	Título	Dirección	Escenografía	Versión
2000	<i>Maravillas de Cervantes</i>	Joan Font	Joan J. Guillén	A. Amorós
2000	<i>La dama duende</i>	J. L. Alonso de Santos	Llorenç Corbella	J. L. Alonso de Santos

2000	<i>La vida es sueño</i>	Calixto Bieito	Calixto Bieito y Carles Pujol	Calixto Bieito
<b>José Luis Alonso de Santos (2000-2004)</b>				
Año	Título	Dirección	Escenografía	Versión
2000	<i>Don Juan Tenorio</i>	Eduardo Vasco	José Hernández	Yolanda Pallín
2000	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Sergi Belbel	José Manuel Castanheira	Sergi Belbel
2001	<i>Don Juan o el festín de piedra</i>	Jean-Pierre Miquel	Pancho Quilici	Julio Gómez de la Serna
2001	<i>Don Juan Tenorio</i>	Alfonso Zurro	Alfonso Barajas	Alfonso Zurro
2002	<i>La dama boba</i>	Helena Pimenta	Susana de la Uña	Juan Mayorga
2002	<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	J. L. Alonso de Santos	Jon Berrondo	José María Díez Borque
2002	<i>Don Juan Tenorio</i>	Maurizio Scaparro	Roberto Francia	Maurizio Scaparro
2003	<i>El burlador de Sevilla</i>	Miguel Narros	Andrea D'Odorico	José Hierro
2003	<i>Don Juan Tenorio</i>	Ángel Fernández Montesinos	Wolfgang Burmman	Ángel Fernández Montesinos
2003	<i>La celosa de sí misma</i>	Luis Olmos	Gabriel Carrascal	Bernardo Sánchez
2003	<i>El caballero de Olmedo</i>	José Pascual	Ana Garay	José Pascual Daniel Pérez
2004	<i>La serrana de la Vera</i>	María Ruiz	José Manuel Castanheira	Luis Landero
<b>Eduardo Vasco (2004-2011)</b>				
Año	Título	Dirección	Escenografía	Versión
2005	<i>La entretenida</i>	Helena Pimenta	José Tomé	Yolanda Pallín
2005	<i>El castigo sin venganza</i>	Eduardo Vasco	José Hernández	Eduardo Vasco
2005	<i>Amar después de la muerte</i>	Eduardo Vasco	José Hernández	Yolanda Pallín
2005	<i>Viaje del Parnaso</i>	Eduardo Vasco	Juan Sanz y Miguel Ángel Coso	Ignacio García May
2006	<i>Tragicomedia de Don Duardos</i>	Ana Zamora	Richard Cenier	Ana Zamora
2006	<i>Sainetes</i>	Ernesto Caballero	José Luis Raymond	Ernesto Caballero
2006	<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	Eduardo Vasco	Carolina González	Eduardo Vasco

2007	<i>Romances del Cid</i>	Eduardo Vasco	Juan Sanz y Miguel Ángel Coso	Yolanda Pallín
2007	<i>Del rey abajo, ninguno</i>	Laila Ripoll	Juan Sanz y Miguel Ángel Coso	Laila Ripoll
2007	<i>El curioso impertinente</i>	Natalia Menéndez	Joaquim Roy	Yolanda Pallín
2007	<i>Las bizarrías de Belisa</i>	Eduardo Vasco	Carolina González	Yolanda Pallín
2008	<i>El pintor de su deshonra</i>	Eduardo Vasco	Carolina González	Rafael Pérez Sierra
2008	<i>Las manos blancas no ofenden</i>	Eduardo Vasco	Carolina González	Eduardo Vasco
2008	<i>La noche de San Juan</i>	Helena Pimenta	José Tomé y Pedro Galván	Yolanda Pallín
2008	<i>La comedia nueva o El café</i>	Ernesto Caballero	José Luis Raymond	Ernesto Caballero
2009	<i>La estrella de Sevilla</i>	Eduardo Vasco	Carolina González	Eduardo Vasco
2009	<i>¿De cuándo acá nos vino?</i>	Rafael Rodríguez	José Manuel Castanheira	Rafael Pérez Sierra
2010	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Eduardo Vasco	Carolina González	Eduardo Vasco
2010	<i>La moza de cántaro</i>	Eduardo Vasco	Carolina González	Rafael Pérez Sierra
2010	<i>El condenado por desconfiado</i>	Carlos Aladro	Elisa Sanz	Yolanda Pallín
2011	<i>Un bobo hace ciento</i>	J. C. Pérez de la Fuente	Richard Cenier	Bernardo Sánchez
2011	<i>Entremeses barrocos (Los degollados; El muerto, Eufrasia y Tronera; El cortacaras; Mojiganga de los infiernos del amor; El toreador)</i>	Pilar Valenciano, Elisa Marinas, Aitana Galán, Héctor del Saz	José Luis Raymond	Luis García-Araús
2011	<i>Todo es enredos amor</i>	Álvaro Lavín	Carolina González	Julio Salvatierra
2011	<i>El perro del hortelano</i>	Eduardo Vasco	Carolina González	Eduardo Vasco

**Fig. 1. Ritmo anual de estrenos en cada etapa de la CNTC (1986-2011)**

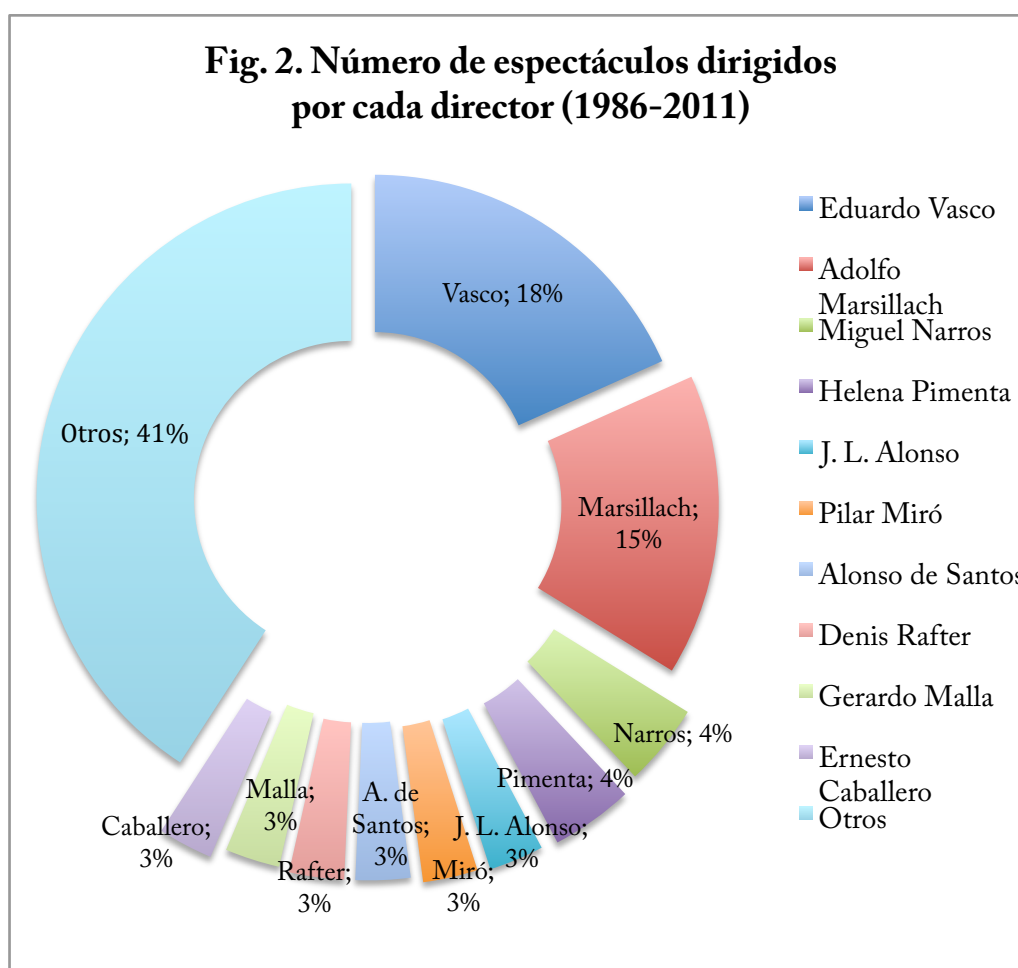


Número de espectáculos dirigidos por cada director entre 1986 y 2011	
Eduardo Vasco	13
Adolfo Marsillach	11 <sup>205</sup>
Miguel Narros	3
Helena Pimenta	3
José Luis Alonso	2
Pilar Miró	2

<sup>205</sup> La reposición de *El médico de su honra* de 1994 se computa como un trabajo de dirección distinto al de 1986, puesto que el elenco de actores cambió por completo y Marsillach hubo de dirigir de nuevo a los intérpretes desde cero.

José Luis Alonso de Santos	2
Denis Rafter	2
Gerardo Malla	2
Ernesto Caballero <sup>206</sup>	2
Josefina Molina, José Luis Sáiz, Juan Pedro de Aguilar, Guillermo Heras, Luis Blat, José Luis Castro, Ariel García Valdés, José Carlos Plaza, Joan Font, Calixto Bieito, Sergi Belbel, Jean-Pierre Miquel, Alfonso Zurro, Maurizio Scaparro, Ángel Fernández Montesinos, Luis Olmos, José Pascual, María Ruiz, Ana Zamora, Laila Ripoll, Natalia Menéndez, Rafael Rodríguez, Carlos Aladro, Juan Carlos Pérez de la Fuente, Pilar Valenciano, Elisa Marinas, Aitana Galán, Héctor del Saz, Álvaro Lavín.	1

**Fig. 2. Número de espectáculos dirigidos por cada director (1986-2011)**



<sup>206</sup> Debe tenerse en cuenta que Vasco, antes de abandonar la CNTC en septiembre de 2011, dejó programada la temporada 2011/2012 con dos espectáculos: *Farsas y églogas* de Lucas Fernández, dirigido por Ana Zamora, y *En la vida todo es verdad y todo mentira* de Calderón, por Ernesto Caballero. Sin embargo, dado que ambos montajes se estrenaron dentro de la nueva etapa de la CNTC con Helena Pimenta, no figuran aquí junto con el resto de montajes realizados durante el periodo de Vasco. No obstante, puede observarse, por un lado, la defensa del teatro renacentista, y por otro, la apuesta por el actual director del Centro Dramático Nacional.

Desde la puesta en funcionamiento de la CNTC en 1986 hasta el año 2011, cinco diferentes directores se han hecho cargo de la gestión institucional y artística de esta unidad de producción del INAEM. Todos ellos han sido varones asociados desde diversos frentes al teatro con anterioridad a su cargo, pero con un perfil propio que los distingue del resto: Adolfo Marsillach, cuando acepta encargarse de la CNTC, era una figura consolidada y reconocida por sus méritos como director, actor y dramaturgo, había trabajado en el cine y en el teatro, había dirigido el Centro Dramático Nacional durante su primer año de existencia y se hallaba en la plenitud de su carrera; Rafael Pérez Sierra era un competente hombre de teatro con menor recorrido artístico que institucional, pues había desempeñado papeles fundamentales como el de director general de Teatro en el primer Gobierno democrático y fundador del Festival de Teatro Clásico de Almagro; Andrés Amorós responde a la figura del filólogo, del académico entusiasta de la práctica escénica, pero cuyos acercamientos al hecho teatral siempre han sido historiográficos, teóricos o textuales; José Luis Alonso de Santos había dirigido casi treinta montajes en el momento de su nombramiento, pero en su trayectoria escaseaban los títulos áureos, además, es su faceta de dramaturgo (con exitosos títulos como *Bajarse al moro* o *La estanquera de Vallecas*) la que mejor le define; y Eduardo Vasco era un joven de treinta y seis años que empezaba a despuntar dentro del mundo teatral privado con su compañía Noviembre gracias a varios espectáculos llenos de frescura y riesgo sobre obras de Lope de Vega.

Aquellos que han tenido un contacto más directo y frecuente con los clásicos españoles debido a su trayectoria son Amorós, en su faceta filológica y universitaria, y Vasco, en su empeño por crear una compañía privada dedicada al teatro del Siglo de Oro. Aunque, probablemente, el que mayor devoción ha profesado por los autores clásicos sea Pérez Sierra. Licenciado en Derecho pero enamorado del teatro desde su juventud, ha sido autor de las versiones más cuidadas, límpidas y ortodoxas de los textos barrocos que se han realizado en las últimas décadas. En los casos de Marsillach y Alonso de Santos no existía una pasión previa hacia los clásicos españoles. Marsillach había montado algunos títulos y se había interesado en hallar la pertinente naturalidad interpretativa que precisa el verso clásico en la era contemporánea, pero su campo de acción teatral se situaba entre los autores y textos del siglo XX. Alonso de Santos había montado el espectáculo *El Auto del Hombre* (1972), basado en textos de Calderón, y también *La dama duende* para la CNTC a petición de Amorós en el año 2000, pero la dirección de sus propios textos y la escritura

de obras dramáticas representaban sus principales ocupaciones en el momento de su nombramiento.

Respecto al estilo y evolución de las distintas etapas, cuyo ritmo de estrenos anual se refleja en la figura 1, debe tenerse en cuenta que dos directores repiten en el cargo en dos ocasiones distintas: Adolfo Marsillach y Rafael Pérez Sierra. Este último provenía del equipo fundacional de Marsillach, donde trabajó en calidad de asesor literario y adaptador. Aunque, a primera vista, las etapas de ambos puedan subsumirse en la gran etapa de la “era Marsillach” al frente de la CNTC, nada más lejos de la realidad. Las etapas de Pérez Sierra tienen su estilo propio. Si Marsillach dirigía casi todos los espectáculos (de los dieciocho de sus dos etapas, dirigió un total de once) y se interesó en colocar su sello personal a la Compañía, Pérez Sierra se dedicó a seleccionar títulos que merecía la pena ofrecer al público y a buscar profesionales que pudieran trasladarlos con rigor y modernidad a las tablas. La segunda gran etapa que se observa en la trayectoria de la CNTC corresponde a la época de Andrés Amorós y José Luis Alonso de Santos, entre los años 2000 y 2004. El primer director representa una ruptura respecto al ciclo anterior y una inyección de vitalidad e innovación para la CNTC: el abatimiento de la institución se hizo patente durante el año anterior a la entrada de Amorós, cuando tan solo se puso en pie un espectáculo, *Entre bobos anda el juego*; el segundo director significó la fiel continuidad del proyecto iniciado por Amorós (las temporadas por autor, las publicaciones en línea con los espectáculos, los Tenorios, etc.).

El tercer periodo que puede identificarse empieza en 2004 y termina en 2011, bajo las órdenes de Eduardo Vasco. Este director imprime de nuevo un sesgo personalista a la gestión de la CNTC, en la línea marsillesca, y consigue perfilar un modelo de escenificación de los clásicos basado en la belleza y la elegancia, tanto a nivel interpretativo como a nivel plástico, que consigue aumentar el número de adeptos y el aprecio de los críticos hacia el teatro clásico. Con la firma de doce montajes durante su periodo directivo (de un total de veinticuatro), Vasco se convierte en el director que ha dejado una huella más profunda en la CNTC, tan solo comparable con la marca imprimida por el iniciador de la aventura, Marsillach. Entre los treinta y nueve directores diferentes que han trabajado en la Compañía, dos han dirigido algo más de un tercio del total de montajes (Vasco, un 18%; Marsillach, un 15%), según se observa en la figura 2. Un dato que revela hasta qué punto sus personalidades artísticas y humanas impregnan la esencia de la institución. Aunque otro dato pone de relieve que, pese a la impronta de ambos

directores, el carácter de la Compañía es fruto de la diversidad de puntos de vista teatrales. Si un 26% de los directores que han trabajado en la Compañía han dirigido más de un montaje (dos o tres a lo sumo), un amplio 41% se ha responsabilizado de tan solo un espectáculo, con lo que se constata que, sobre el total de profesionales, predominan los directores invitados y, en consecuencia, una enriquecedora disparidad artística.

La trayectoria de la CNTC se concreta en tres grandes bloques: doce años de alternancia entre Marsillach y Pérez Sierra, que se identifican con el periodo de conformación de un público y de afianzamiento social de la institución; seis años de estabilidad con Amorós y Alonso de Santos; y siete años para el imprescindible despegue y la consolidación con Vasco. Finalmente, debe apuntarse la desigual duración de los diferentes mandatos: ocho años de Marsillach, siete de Vasco, casi cinco de Pérez Sierra, cuatro de Alonso de Santos y un único año para Amorós (cuyo nombramiento se acordó transitorio desde el primer instante y por cuestiones políticas). Esta disparidad en los tiempos al frente de la CNTC se traduce, como es obvio, en la mayor o menor consolidación no solo de un proyecto general de equipo, sino también de la propia figura pública del director.

### 5.1.2. El repertorio: dramaturgos, títulos y géneros

Adolfo Marsillach (1986-1989)		
Año	Título	Dramaturgo
1986	<i>El médico de su honra</i>	Calderón de la Barca
1986	<i>Los locos de Valencia</i>	Lope de Vega
1987	<i>No puede ser... el guardar a una mujer</i>	Agustín Moreto
1987	<i>Antes que todo es mi dama</i>	Calderón de la Barca
1988	<i>La Celestina</i>	Fernando de Rojas
1988	<i>El burlador de Sevilla</i>	Tirso de Molina
1988	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Calderón de la Barca
1989	<i>El vergonzoso en palacio</i>	Tirso de Molina
1989	<i>El perro del hortelano</i> <sup>207</sup>	Lope de Vega

<sup>207</sup> Marsillach nunca llegó a reconocer como parte del repertorio de la CNTC las tres obras montadas por la Escuela de Teatro Clásico de la Compañía (1989-1992): *El perro del hortelano*, *La noche toledana* y *El jardín de Falerina* (prueba de ello es que se desprecupó de su filmación y, por ello, en el Centro de Documentación Teatral tan solo se registra el testimonio audiovisual de *El jardín de Falerina*). Sin embargo, forman parte de la trayectoria artística de la CNTC y, junto con los montajes de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, representan un intento institucional por ofrecer productos escénicos de calidad con actores en proceso de formación. De ahí que consten en el cómputo de los montajes realizados por la CNTC y que, en el balance general de su historia, sean tenidas en cuenta.



Rafael Pérez Sierra (1989-1991)		
Año	Título	Dramaturgo
1990	<i>La dama duende</i>	Calderón de la Barca
1990	<i>El caballero de Olmedo</i>	Lope de Vega
1990	<i>La noche toledana</i>	Lope de Vega
1991	<i>El desdén con el desdén</i>	Agustín Moreto
1991	<i>El jardín de Falerina</i>	Calderón de la Barca
1991	<i>La verdad sospechosa</i>	Juan Ruiz de Alarcón

Adolfo Marsillach (1992-1997)		
Año	Título	Dramaturgo
1992	<i>Fiesta Barroca</i>	Calderón de la Barca y Quiñones de Benavente
1992	<i>La gran sultana</i>	Miguel de Cervantes
1993	<i>Fuente Ovejuna</i>	Lope de Vega
1994	<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	Tirso de Molina
1994	<i>Los mal casados de Valencia</i>	Guillem de Castro
1994	<i>El médico de su honra</i>	Calderón de la Barca
1995	<i>El acero de Madrid</i>	Lope de Vega
1996	<i>El misántropo</i>	Molière
1996	<i>La vida es sueño</i>	Calderón de la Barca

Rafael Pérez Sierra (1997-1999)		
Año	Título	Dramaturgo
1997	<i>El anzuelo de Fenisa</i>	Lope de Vega
1997	<i>Miguel Will</i>	José Carlos Somoza <sup>208</sup>
1997	<i>La venganza de Tamar</i>	Tirso de Molina
1998	<i>No hay burlas con el amor</i>	Calderón de la Barca
1998	<i>La estrella de Sevilla</i>	Lope de Vega <sup>209</sup>
1999	<i>Entre bobos anda el juego</i>	Francisco de Rojas Zorrilla

<sup>208</sup> Se incluye al dramaturgo contemporáneo José Carlos Somoza en esta relación porque, de otra forma, se encontraría incompleta. Ahora bien, queda excluido en el balance posterior de autores clásicos representados por la CNTC, cuyo objetivo es difundir a los autores anteriores al siglo XX.

<sup>209</sup> Debe matizarse que esta obra, aunque atribuida a Lope de Vega, presenta una problemática en torno a su autoría que ha sido estudiada por Rodríguez López-Vázquez (1983) y por Oleza (1999).

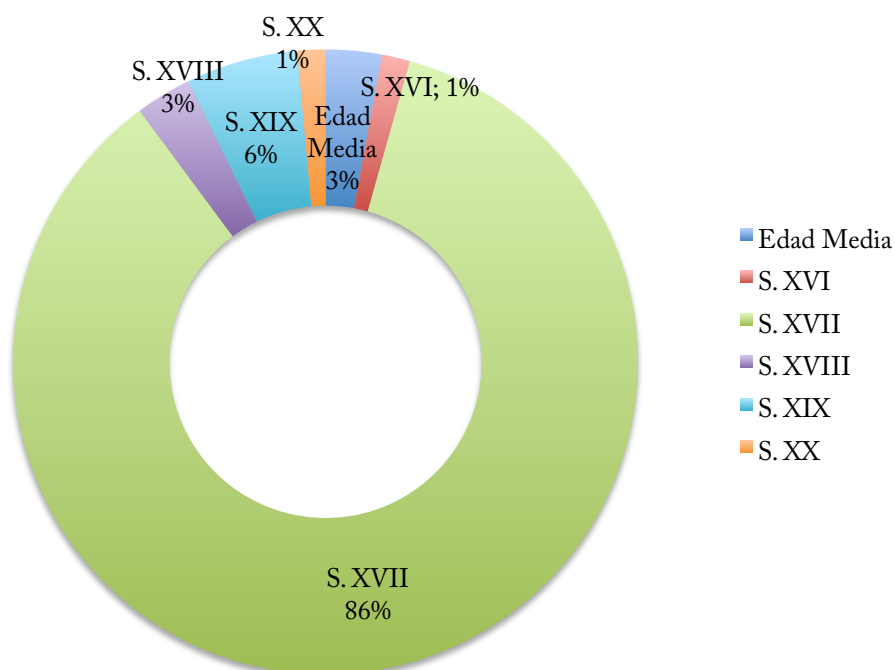
Andrés Amorós (1999-2000)		
Año	Título	Dramaturgo
2000	<i>Maravillas de Cervantes</i>	Miguel de Cervantes
2000	<i>La dama duende</i>	Calderón de la Barca
2000	<i>La vida es sueño</i>	Calderón de la Barca

José Luis Alonso de Santos (2000-2004)		
Año	Título	Dramaturgo
2000	<i>Don Juan Tenorio</i>	José Zorrilla
2000	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Calderón de la Barca
2001	<i>Don Juan o el festín de piedra</i>	Molière
2001	<i>Don Juan Tenorio</i>	José Zorrilla
2002	<i>La dama boba</i>	Lope de Vega
2002	<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	Lope de Vega
2002	<i>Don Juan Tenorio</i>	José Zorrilla
2003	<i>El burlador de Sevilla</i>	Tirso de Molina
2003	<i>Don Juan Tenorio</i>	José Zorrilla
2003	<i>La celosa de sí misma</i>	Tirso de Molina
2003	<i>El caballero de Olmedo</i>	Lope de Vega
2004	<i>La serrana de la Vera</i>	Luis Vélez de Guevara

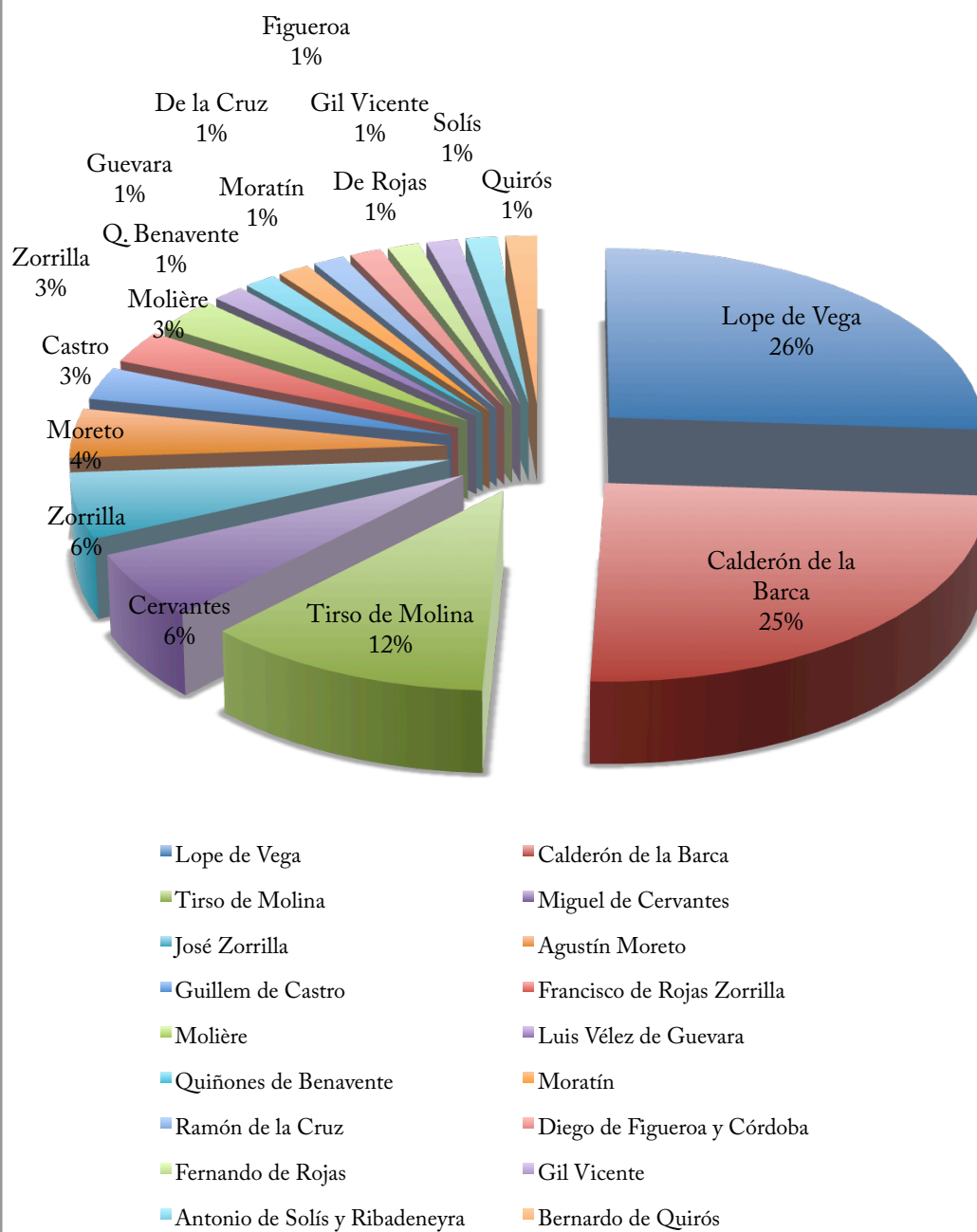
Eduardo Vasco (2004-2011)		
Año	Título	Dramaturgo
2005	<i>La entretenida</i>	Miguel de Cervantes
2005	<i>El castigo sin venganza</i>	Lope de Vega
2005	<i>Amar después de la muerte</i>	Calderón de la Barca
2005	<i>Viaje del Parnaso</i>	Miguel de Cervantes
2006	<i>Tragicomedia de Don Duardos</i>	Gil Vicente
2006	<i>Sainetes</i>	Ramón de la Cruz
2006	<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	Tirso de Molina
2007	<i>Romances del Cid</i>	Anónimo
2007	<i>Del rey abajo, ninguno</i>	Francisco de Rojas Zorrilla
2007	<i>El curioso impertinente</i>	Guillem de Castro
2007	<i>Las bizarrías de Belisa</i>	Lope de Vega
2008	<i>El pintor de su deshonra</i>	Calderón de la Barca
2008	<i>Las manos blancas no ofenden</i>	Calderón de la Barca
2008	<i>La noche de San Juan</i>	Lope de Vega
2008	<i>La comedia nueva o El café</i>	Moratin

2009	<i>La estrella de Sevilla</i>	Lope de Vega
2009	<i>¿De cuándo acá nos vino?</i>	Lope de Vega
2010	<i>El alcalde de Zalamea</i>	Calderón de la Barca
2010	<i>La moza de cántaro</i>	Lope de Vega
2010	<i>El condenado por desconfiado</i>	Tirso de Molina
2011	<i>Un bobo hace ciento</i>	Antonio de Solís y Ribadeneyra
2011	<i>Entremeses barrocos (Los degollados; El muerto, Eufrosia y Tronera, El cortacaras; Mojiganga de los infiernos del amor, El toreador)</i>	Calderón de la Barca, Bernardo de Quirós y Agustín Moreto
2011	<i>Todo es enredos amor</i>	Diego de Figueroa y Córdoba
2011	<i>El perro del hortelano</i>	Lope de Vega

**Fig. 3. Época de creación de los textos representados (1986-2011)**



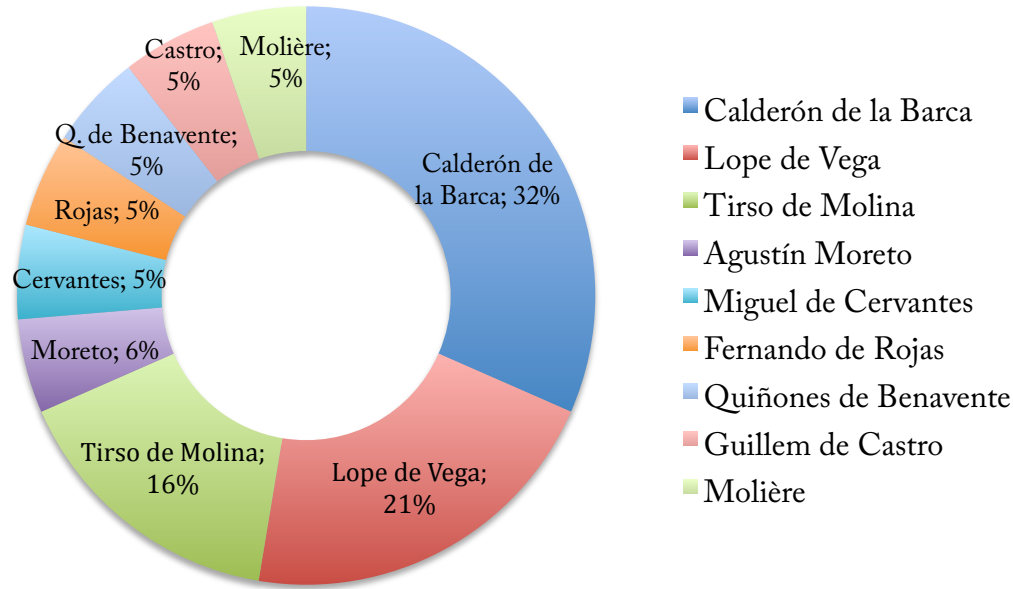
**Fig. 4. Obras representadas por dramaturgo (1986-2011)**



Los dramaturgos representados (1986-2011)	
Dramaturgo	Número de montajes de sus obras
Lope de Vega	18
Calderón de la Barca	17
Tirso de Molina	8
Miguel de Cervantes	4
José Zorrilla	4
Agustín Moreto	3
Guillem de Castro	2
Francisco de Rojas Zorrilla	2
Molière	2
Luis Vélez de Guevara	1
Quiñones de Benavente	1
Moratin	1
Ramón de la Cruz	1
Diego de Figueroa y Córdoba	1
Fernando de Rojas	1
Gil Vicente	1
Antonio de Solís y Ribadeneyra	1
Bernardo de Quirós	1

Dramaturgos en las etapas de Adolfo Marsillach (1986-1989 / 1992-1997)	
Dramaturgo	Número de montajes de sus obras
Calderón de la Barca	6
Lope de Vega	4
Tirso de Molina	3
Agustín Moreto	1
Miguel de Cervantes	1
Fernando de Rojas	1
Quiñones de Benavente	1
Guillem de Castro	1
Molière	1

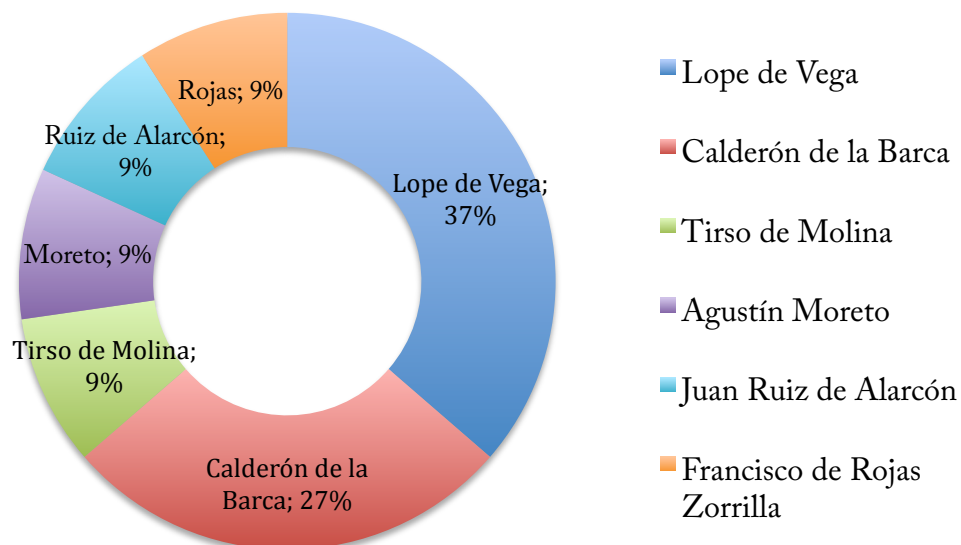
**Fig. 5. Montajes por dramaturgo en las etapas de Marsillach (1986-1989 / 1992-1997)**



**Dramaturgos en las etapas de Pérez Sierra (1989-1991 / 1997-1999)**

Dramaturgo	Número de montajes de sus obras
Lope de Vega	4
Calderón de la Barca	3
Tirso de Molina	1
Agustín Moreto	1
Juan Ruiz de Alarcón	1
Francisco de Rojas Zorrilla	1

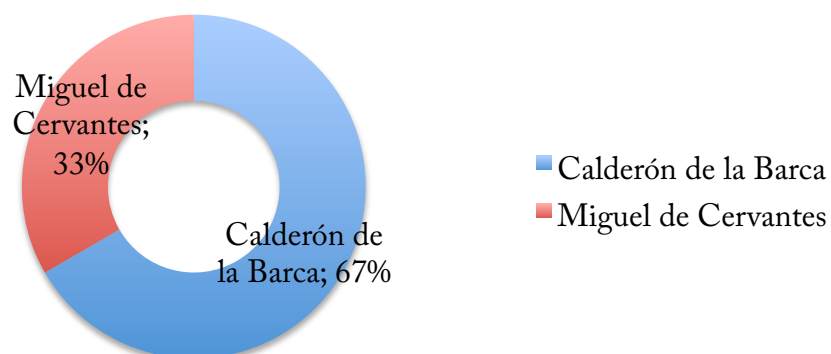
**Fig. 6. Montajes por dramaturgo en las etapas de Pérez Sierra (1989-1991 / 1997-1999)**



**Dramaturgos en la etapa de Andrés Amorós (1999-2000)**

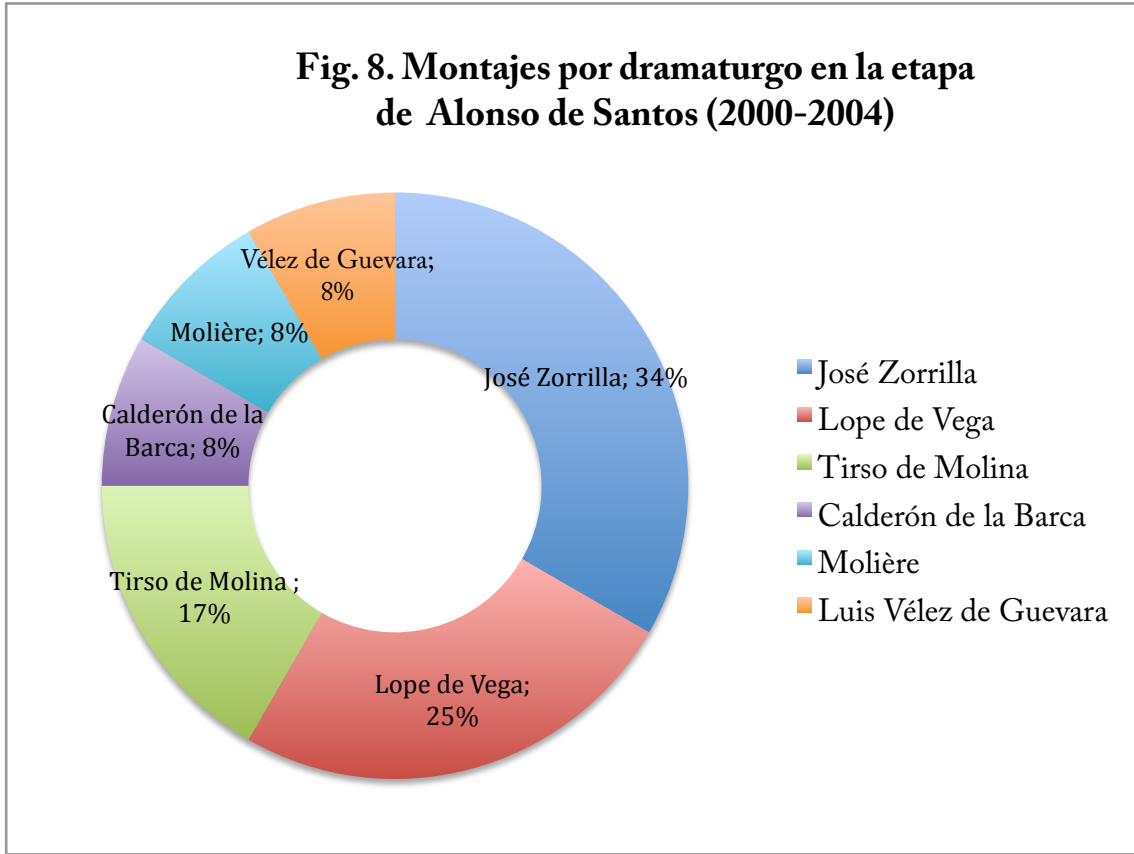
Dramaturgo	Número de montajes de sus obras
Calderón de la Barca	2
Miguel de Cervantes	1

**Fig. 7. Montajes por dramaturgo en la etapa de Amorós (1999-2000)**



Dramaturgos en la etapa de José Luis Alonso de Santos (1999-2000)	
Dramaturgo	Número de montajes de sus obras
José Zorrilla	4
Lope de Vega	3
Tirso de Molina	2
Calderón de la Barca	1
Molière	1
Luis Vélez de Guevara	1

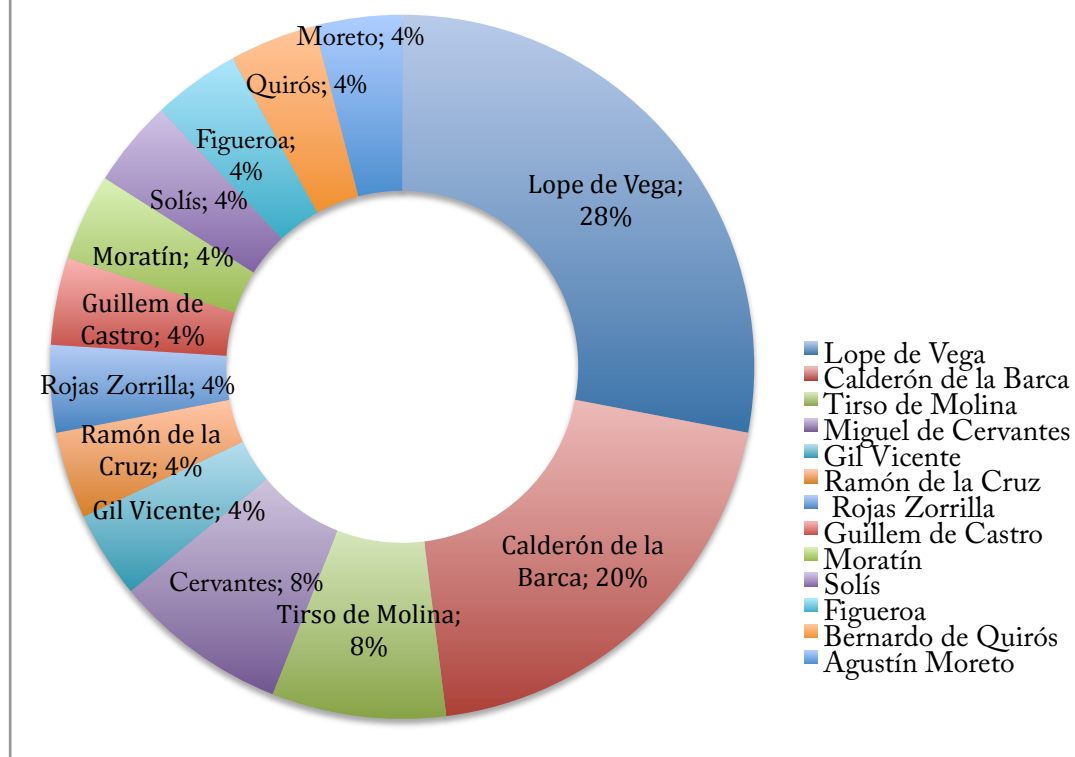
**Fig. 8. Montajes por dramaturgo en la etapa de Alonso de Santos (2000-2004)**





Dramaturgos en la etapa de Eduardo Vasco (2004-2011)	
Dramaturgo	Número de montajes de sus obras
Lope de Vega	7
Calderón de la Barca	5
Tirso de Molina	2
Miguel de Cervantes	2
Gil Vicente	1
Ramón de la Cruz	1
Francisco de Rojas Zorrilla	1
Guillem de Castro	1
Moratín	1
Antonio de Solís y Ribadeneyra	1
Diego de Figuerola y Córdoba	1
Bernardo de Quirós	1
Agustín Moreto	1

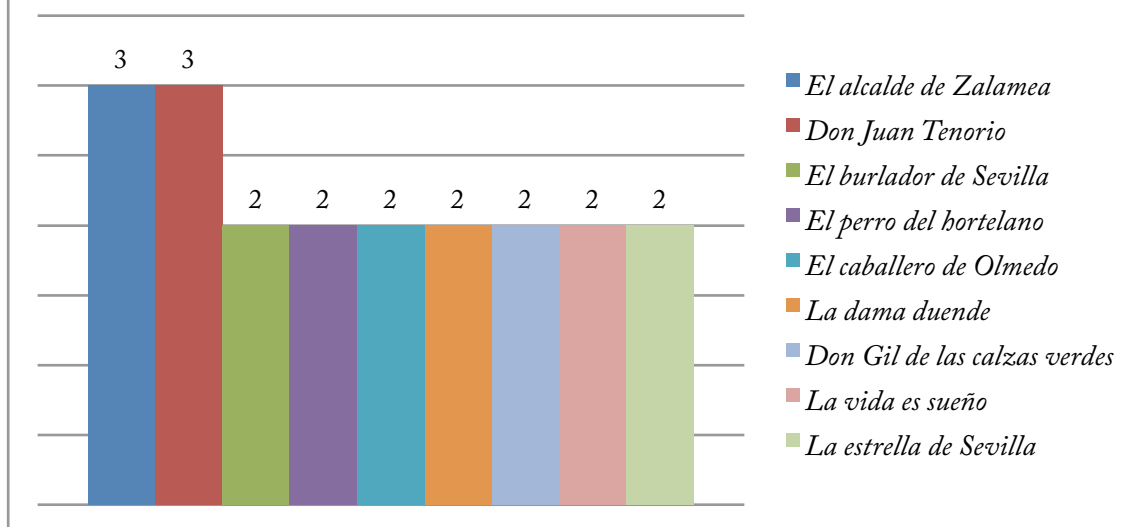
**Fig. 9. Montajes por dramaturgo en la etapa de Vasco (2004-2011)**



Los títulos más representados (1986-2011)		
<i>El alcalde de Zalamea</i>		
Año	Director de la CNTC	Director del montaje
1988	Adolfo Marsillach	José Luis Alonso
2000	Andrés Amorós	Sergi Belbel
2010	Eduardo Vasco	Eduardo Vasco
<i>Don Juan Tenorio</i>		
Año	Director de la CNTC	Director del montaje
2000	José Luis Alonso de Santos	Eduardo Vasco
2001	José Luis Alonso de Santos	Alfonso Zorro
2002	José Luis Alonso de Santos	Maurizio Scaparro
<i>El burlador de Sevilla</i>		
Año	Director de la CNTC	Director del montaje
1988	Adolfo Marsillach	Adolfo Marsillach
2003	José Luis Alonso de Santos	Miguel Narros
<i>El perro del hortelano</i>		
Año	Director de la CNTC	Director del montaje
1989	Adolfo Marsillach	José Luis Sáiz
2011	Eduardo Vasco	Eduardo Vasco
<i>El caballero de Olmedo</i>		
Año	Director de la CNTC	Director del montaje
1990	Rafael Pérez Sierra	Miguel Narros
2003	José Luis Alonso de Santos	José Pascual
<i>La dama duende</i>		
Año	Director de la CNTC	Director del montaje
1990	Rafael Pérez Sierra	José Luis Alonso
2000	Andrés Amorós	José Luis Alonso de Santos
<i>Don Gil de las calzas verdes</i>		
Año	Director de la CNTC	Director del montaje
1994	Adolfo Marsillach	Adolfo Marsillach

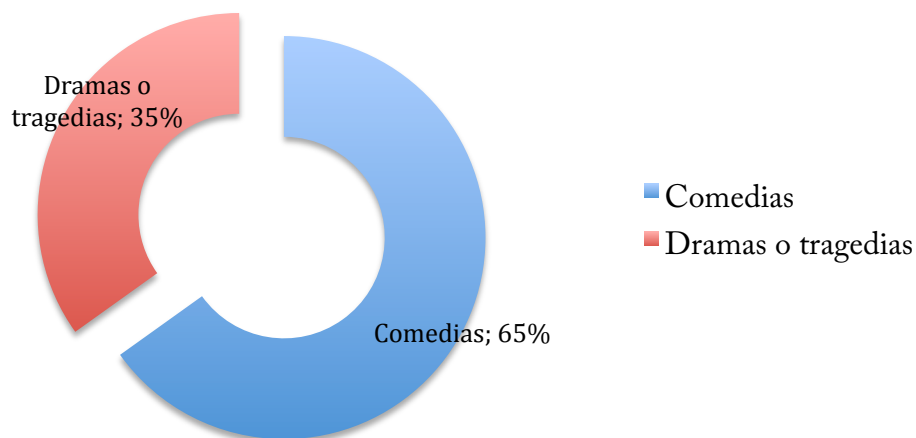
2006	Eduardo Vasco	Eduardo Vasco
<i>La vida es sueño</i> <sup>210</sup>		
<b>Año</b>	<b>Director de la CNTC</b>	<b>Director del montaje</b>
1996	Rafael Pérez Sierra	Ariel García Valdés
2000	Andrés Amorós	Calixto Bieito
<i>La estrella de Sevilla</i>		
<b>Año</b>	<b>Director de la CNTC</b>	<b>Director del montaje</b>
1998	Rafael Pérez Sierra	Miguel Narros
2009	Eduardo Vasco	Eduardo Vasco

**Fig. 10. Los títulos representados más de una vez por la CNTC (1986-2011)**



<sup>210</sup> Este análisis se circunscribe a la trayectoria de la CNTC entre los años 1986 y 2011. Por tanto, no se incluye aquí la tercera puesta en escena de este clásico de Calderón por parte de la Compañía: la presentada por Helena Pimenta, con la mediática Blanca Portillo en el papel de Segismundo, en 2012. Asimismo, debe tenerse en cuenta que *La verdad sospechosa*, escenificada por Pilar Miró en 1991, ha subido a las tablas de la mano de Pimenta en el año 2013. Ese mismo año, la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, bajo la dirección de Carlos Marchena, recupera un título que ya había sido abordado por los alumnos de la Escuela de Teatro Clásico de la institución en 1990: *La noche toledana*. Además, la Joven Compañía ha montado en el año 2014 *El caballero de Olmedo*, ofreciendo así la tercera lectura escénica de esta obra lopesca dentro de la trayectoria de la CNTC. La conclusión es que, durante los últimos años, la Compañía ha regresado a títulos frecuentados con anterioridad, pero que la nueva directora considera de imprescindible recuperación actual.

**Fig. 11. Género de las obras barrocas representadas por la CNTC (1986-2011)**



Comedia (de enredo: capa y espada, palatina, etc.)	
1. <i>Los locos de Valencia</i>	15. <i>El anzuelo de Fenisa</i>
2. <i>No puede ser...</i>	16. <i>No hay burlas con el amor</i>
3. <i>Antes que todo es mi dama</i>	17. <i>Entre bobos, anda el juego</i>
4. <i>El vergonzoso en palacio</i>	18. <i>La dama boba</i>
5. <i>El perro del hortelano</i> <sup>*211</sup>	19. <i>La celosa de sí misma</i>
6. <i>La dama duende</i> <sup>*</sup>	20. <i>La entretenida</i>
7. <i>La noche toledana</i>	21. <i>El curioso impertinente</i> <sup>212</sup>
8. <i>El desdén con el desdén</i>	22. <i>Las bizarrías de Belisa</i>
9. <i>El jardín de Falerina</i>	23. <i>Las manos blancas no ofenden</i>
10. <i>La verdad sospechosa</i>	24. <i>La noche de San Juan</i>
11. <i>La gran sultana</i>	25. <i>¿De cuándo acá nos vino?</i>

<sup>211</sup> Los títulos que han sido representados entre 1986 y 2011 en dos ocasiones, figuran con un asterisco; los títulos que han contado con tres montajes distintos, se marcan con dos.

<sup>212</sup> Esta obra de Guillem de Castro conjuga a un mismo nivel los rasgos cómicos con los trágicos, de manera que resulta complicado circunscribirla en uno de los dos grandes géneros. La etiqueta “tragicomedia” es la que mejor puede definirla, puesto que en su desenlace se mezcla la tragedia (por la muerte de Anselmo a manos de Lotario) y la comedia (porque esa muerte permite que el amor de Lotario y Camila se restablezca y porque Culebro, el gracioso, comenta con mofa esta muerte). No obstante, se incluye aquí dentro de la sección de “comedias” porque su tono general resulta menos trágico que cómico.

12. <i>Don Gil de las Calzas verdes*</i>	26. <i>La moza de cántaro</i>
13. <i>Los malcasados de Valencia</i>	27. <i>Un bobo hace ciento</i>
14. <i>El acero de Madrid</i>	28. <i>Todo es enredos amor</i>

Drama (de la honra, metafísico, historial, etc.) o tragedia	
1. <i>El médico de su honra</i>	9. <i>Peribáñez y el comendador...</i>
2. <i>El burlador de Sevilla*</i>	10. <i>La serrana de la Vera</i>
3. <i>El alcalde de Zalamea**</i>	11. <i>El castigo sin venganza</i>
4. <i>El caballero de Olmedo*</i>	12. <i>Amar después de la muerte</i>
5. <i>Fuente Ovejuna</i>	13. <i>Del rey abajo, ninguno</i>
6. <i>La vida es sueño*</i>	14. <i>El pintor de su deshonra</i>
7. <i>La venganza de Tamar</i>	15. <i>El condenado por desconfiado</i>
8. <i>La estrella de Sevilla*</i>	

Lope de Vega por géneros	
Comedia	Drama / tragedia
<i>Los locos de Valencia</i>	<i>El caballero de Olmedo*</i>
<i>El perro del hortelano</i>	<i>Fuente Ovejuna</i>
<i>La noche toledana</i>	<i>La estrella de Sevilla*</i>
<i>El acero de Madrid</i>	<i>Peribáñez y el comendador...</i>
<i>El anzuelo de Fenisa</i>	<i>El castigo sin venganza</i>
<i>La dama boba</i>	
<i>Las bizarrías de Belisa</i>	
<i>La noche de San Juan</i>	
<i>¿De cuándo acá nos vino?</i>	
<i>La moza de cántaro</i>	

Calderón de la Barca por géneros	
Comedia	Drama / tragedia
<i>Antes que todo es mi dama</i>	<i>El médico de su honra</i>
<i>La dama duende*</i>	<i>El alcalde de Zalamea**</i>
<i>El jardín de Falerina</i>	<i>La vida es sueño*</i>
<i>No hay burlas con el amor</i>	<i>Amar después de la muerte</i>
<i>Las manos blancas no ofenden</i>	<i>El pintor de su deshonra</i>

De un total de sesenta y nueve espectáculos realizados entre 1986 y 2011, tan solo doce presentan al público textos ajenos al siglo XVII español. Es decir, el 86% de los montajes de la CNTC se basa en textos escritos en el Barroco hispano, mientras que un 14% lo hace en piezas dramáticas creadas en cualquier otra época, como recoge la figura 3. Las escenificaciones de comedias escritas en el siglo de Quevedo y Góngora son, por tanto, abrumadora mayoría. Tres espectáculos ofrecen textos anteriores al Seiscientos: *La Celestina* (1988), adaptación de la obra de Fernando de Rojas, *Romances del Cid* (2008), compuesto a partir de fragmentos del romancero medieval y renacentista, y la *Tragicomedia de Don Duardos* (2006), escrita por Gil Vicente hacia 1522. Otros dos montajes llevan a escena obras del francés Molière: *El misántropo*, escogida por Marsillach para su despedida en el cargo, y *Dom Juan o el festín de piedra*, dirigido por Jean-Pierre Miquel, de la Comédie-Française. El teatro del Siglo de las Luces ha tenido dos oportunidades para sumarse al repertorio de la CNTC, ambas durante la etapa de Vasco: en 2008, Ernesto Caballero abordó *La comedia nueva* de Moratín; dos años antes, este mismo director se había hecho cargo de un espectáculo sobre textos breves de Ramón de la Cruz, *Sainetes*. El siglo XIX ha subido a las tablas en cuatro representaciones del *Tenorio* de Zorrilla, presentadas durante la etapa en que Alonso de Santos dirigió la Compañía. El único director que se centró en exclusiva en el Barroco español fue Pérez Sierra y, muy a su pesar —según expresa en la entrevista que acompaña esta tesis—, hubo de admitir un texto contemporáneo dentro de la historia escénica de la CNTC: *Miguel Will*, de Somoza, ganador de un concurso organizado por el Ministerio de Cultura para celebrar los 450 años de la muerte de Cervantes.

Dieciocho y diecisiete montajes de obras de Lope y Calderón, respectivamente, suman un total de treinta y cinco espectáculos dedicados a difundir piezas de los más grandes comediógrafos de la literatura áurea española. Es decir, más de la mitad del repertorio de la Compañía en sus primeros veinticinco años de existencia se circunscribe a estos dos dramaturgos. Tal como se refleja en la figura 4, Lope ocupa el 26% de la producción total y Calderón, el 25%. Si la institución ha abordado dieciocho autores diferentes, ambos juntos sobrepasan el 50% de la producción realizada. La preeminencia de Lope y Calderón deja a otros autores dramáticos, como Tirso (con ocho montajes), Cervantes o Zorrilla (con cuatro, cada uno), a una gran distancia en el podio de los más representados por la CNTC. Y, aunque muy igualados en los resultados por etapas, Calderón fue la estrella para Marsillach —con un 32% de los montajes en las dos etapas

del catalán, frente al 21% de Lope—, mientras que Pérez Sierra —37% de obras de Lope y 27% de Calderón— y Vasco —28% de Lope y 20% de Calderón— primaron al Fénix sobre el resto de dramaturgos. En este sentido, se puede calificar de insólita la etapa de Alonso de Santos, pues el autor más representado fue José Zorrilla y Calderón se escenificó menos que Tirso, según muestra la figura 8.

En cuanto a los géneros de los títulos escogidos para su puesta en escena, los datos revelan que el Lope cómico vence al dramático o trágico: si del primero se han visto diez títulos distintos, del segundo tan solo cinco (aunque dos de ellos han repetido: *El caballero de Olmedo* y *La estrella de Sevilla*). Sin embargo, el caso de Calderón difiere del de Lope: en ocho ocasiones se han visto dramas o tragedias calderonianas, mientras que su vertiente cómica ha contado con seis muestras en escena (dos más si, a las cinco comedias representadas —con el doblete de *La dama duende*— se añadieran los entremeses de *Los degollados* y *El Toreador*, incluidos dentro del espectáculo *Entremeses barrocos*). De este modo, la CNTC, aunque ha ofrecido sobradas muestras de la pluralidad genérica de ambos autores, mantiene la tendencia tradicional que asimila a Lope con los ligeros enredos amorosos y a Calderón con los elevados y rigurosos conceptos.

No obstante, tomando en consideración al conjunto de autores barrocos interpretados por la Compañía, la comedia es el género triunfador: los títulos representados de comedias casi doblan a los de dramas o tragedias, veintiocho frente a quince o, en porcentajes, un 65% de obras cómicas frente a un 35% de las restantes, como muestra la figura 11. En consecuencia, el público de la CNTC ha recibido el teatro áureo desde su óptica más lúdica y de esparcimiento, y menos sobrecogedora, teológica o histórica. Esta rotunda apuesta por el género de la comedia áurea ha contribuido, asimismo, al cambio de paradigma colectivo acerca del teatro clásico español: una obra como *Don Gil de las calzas verdes*, por ejemplo, difícilmente permite asimilar el teatro barroco a la oscuridad, el aburrimiento, la religión, la monarquía o la norma establecida.

Respecto a la incidencia del canon dramático barroco en la trayectoria de la CNTC, debe recordarse la escenificación (por duplicado o triplicado, véase la figura 10) de las tres piezas básicas del canon calderoniano del siglo XX: *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *La dama duende*. Sin embargo, el Calderón de los autos sacramentales se encuentra todavía por explotar, pues nunca se han afrontado piezas religiosas que se han prodigado en los escenarios españoles del siglo XX, como *El gran teatro del mundo* o *La*

*cena del rey Baltasar*. Si bien es cierto que en el espectáculo *Fiesta Barroca*, una coproducción con el Comité Organizador de Madrid Capital Cultural 1992, la CNTC llevó a las calles madrileñas el auto sacramental de *El gran mercado del mundo*, debe observarse que tan solo se realizaron siete representaciones y que el auto se encontraba engastado en un espectáculo múltiple.

En el caso lopesco, la CNTC también ha interpretado todos los títulos de su canon escénico moderno (*Fuente Ovejuna*, *Peribáñez*, *El caballero de Olmedo*, *La dama boba*, *El castigo sin venganza*, *La estrella de Sevilla*, *El perro del hortelano*) excepto uno que despertó durante los años centrales del siglo XX un gran interés, *La discreta enamorada* (Mascarell, 2013: 310), y que hoy todavía no ha sido abordado por la Compañía. Evidentemente, siempre es posible echar en falta otros títulos de Lope apreciados desde el ámbito filológico<sup>213</sup>, como *El mejor alcalde, el rey*, *El lacayo fingido*, *La viuda valenciana*, *El galán Castrucho* o *El villano en su rincón*. También podría solicitarse la puesta en escena de fundamentales obras calderonianas como *La hija del aire*, *Los cabellos de Absalón*, *El mágico prodigioso*, *El príncipe constante*, *Casa con dos puertas mala es de guardar* o *A secreto agravio, secreta venganza*.

Asimismo, los siglodoristas estarán de acuerdo en reivindicar la escenificación de las principales obras de aquellos autores barrocos nunca asumidos por la compañía pública: Gaspar de Aguilar (*El mercader amante*), Antonio Coello (*El conde de Sex*), Álvaro Cubillo de Aragón (*Las muñecas de Marcela*), Felipe Godínez (*Las lágrimas de David*), Antonio Mira de Amescua (*El esclavo del demonio*), Sor Juana Inés de la Cruz (*Los empeños de una casa*), María de Zayas (*La traición en la amistad*). Y también será fácil hallar, entre el público especializado, defensores de la imprescindible difusión de otros títulos pertenecientes a autores ya visitados por la CNTC: *Las mocedades del Cid* de Guillem de Castro, *Abre el ojo* de Rojas Zorrilla, *Las paredes oyen* de Ruiz de Alarcón, *Marta la piadosa* de Tirso, *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara o *El cerco de Numancia* de Cervantes, junto al resto de sus infrecuentadas comedias.

---

<sup>213</sup> Apreciación basada en el *Canon 60* del teatro barroco elaborado por el proyecto TC/12 “Patrimonio teatral clásico español: textos e instrumentos de investigación” a partir del criterio filológico de sus más de 150 investigadores. Este canon se encuentra a disposición de los lectores en la página web del proyecto TC/12 (<http://tc12.uv.es/index.php/produccion-cientifica/edicion-del-patrimonio-teatral/canon-60>), tal como en el capítulo 3.8. ya se ha apuntado.



Del mismo modo, cabría exigir mayor atención institucional al repertorio del teatro prebarroco, tan solo rescatado, de manera tan rigurosa como cercana, por la compañía privada Nao d'amores de Ana Zamora. En la CNTC, el Renacimiento únicamente se ha visto representado por Fernando de Rojas, Gil Vicente y, ya en la etapa directiva de Pimenta, Lucas Fernández. Nunca se han puesto en pie montajes de Juan del Encina, Bartolomé Torres Naharro, Diego Sánchez de Badajoz, Lope de Rueda, Juan de la Cueva... Como tampoco se ha tenido en cuenta el tránsito entre la dramaturgia del Quinientos y la del Seiscientos: autores prelopistas como Agustín Tárrega (*El prado de Valencia*) o Cristóbal de Virués (*La gran Semiramís*) rara vez han pisado los escenarios contemporáneos.

Si se observa la literatura dramática del siglo XVIII, además de Leandro Fernández de Moratín (del que habría que plantearse la escenificación de una obra tan célebre para el gran público como *El sí de las niñas*) o Ramón de la Cruz, las tragedias de Nicolás Fernández de Moratín, José Cadalso, Ignacio López de Ayala y Vicente García de la Huerta, junto con los sainetes de Antonio de Zamora e Ignacio González del Castillo, constituyen todavía un universo escénico por explorar. Y el Romanticismo se encuentra en una situación similar. Zorrilla, aparte del *Don Juan*, es también el autor de obras como *Traidor, infanoso y mártir*, y resulta llamativo que nadie se haya atrevido con *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas. Para futuros directores queda, asimismo, la indagación en los dramas de Antonio García Gutiérrez, Juan Eugenio Hartzenbusch y Francisco Martínez de la Rosa.

Los clásicos extranjeros han sido explorados mínimamente por la CNTC: tan solo Molière ha subido a las tablas en dos ocasiones. Nunca se ha montado una obra de Shakespeare, una decisión coherente y sabia dada la preeminencia del bate inglés en la escena privada española desde hace décadas; no obstante, podrían proponerse más coproducciones con teatros extranjeros para la representación de clásicos franceses o italianos, porque Racine, Corneille o Goldoni complementarían la nómina de autores españoles representados por la institución.

En el listado de posibles reclamaciones a la CNTC, finalmente, figura la demanda de más dramaturgias sobre textos no dramáticos, al estilo del paradigmático y exitoso espectáculo *Viaje del Parnaso* de Vasco. La narrativa es la gran ausente de la escena pública: nunca se ha realizado una adaptación del *Quijote*, ni del *Lazarillo*, ni de *El Buscón*, ni del

*Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, aunque esta última podría suponer una aventura teatral de primer orden. El *Libro de Buen Amor* o *El conde Lucanor* siguen esperando la audacia de algún director que les permita cobrar vida sobre las tablas, pues la teatralidad de sus historias augura fascinantes posibilidades.

Asimismo, la CNTC, haciendo gala del segundo epíteto que orla su nombre, debería hacer suyos los clásicos de todas las lenguas del Estado. En este sentido, y por poner un ejemplo, la realización de una dramaturgia a partir de la obra cumbre de la novela de caballerías, *Tirant lo Blanch*, abriría el repertorio hacia otras culturas peninsulares y proporcionaría vida escénica a historias y personajes de potente atractivo popular.

Dicho esto, sin embargo, y tras observar los hitos escénicos de la trayectoria teatral de la Compañía, resulta obvio reconocer la pluralidad y heterodoxia de su repertorio global. El espectador “ideal” que haya seguido en su totalidad la evolución artística de la CNTC ha gozado de una variedad de géneros, autores y títulos realmente notoria para una institución todavía joven. Se han potenciado obras magníficas pero completamente olvidadas como *Antes que todo es mi dama*, *Las manos blancas no ofenden* o *¿De cuándo acá nos vino?*; se ha devuelto a las tablas con justicia *El médico de su honra*, atrayendo la atención de los profesionales del teatro sobre este drama del honor; se han representado las mejores obras de Tirso de Molina, entre ellas, algunas de complicada conexión con el espectador contemporáneo, como *El condenado por desconfiado* o *La venganza de Tamar*; se ha estrenado con enorme éxito una comedia cervantina que nunca ha vuelto a pisar los escenarios, *La gran sultana*; se ha insistido en la grandeza de obras imprescindibles como los *Entremeses* de Cervantes, *La vida es sueño*, *El caballero de Olmedo* o *El alcalde de Zalamea* y, a la vez, se ha ampliado el repertorio con textos de segundo orden en el canon dramático áureo, como *La serrana de la Vera*, o con rarezas cuya menor calidad dramática se compensa por su cualidad de insólitas en los escenarios, como *Todo es enredos amor*.

La trayectoria pendular del repertorio de la Compañía, desde las periferias del canon a su mismo centro y vuelta a empezar, constituye una de las principales característica de su historia. Basta observar las últimas temporadas diseñadas por Helena Pimenta y su fidelidad a la línea marcada por Marsillach desde los primeros compases: junto a *La vida es sueño* o *La verdad sospechosa* se programa una obra todavía no interpretada de Moreto, *El lindo don Diego*, se adapta a la escena una novela ejemplar de

Cervantes, *El coloquio de los perros*, o se muestra un Rojas Zorrilla inédito con *Los áspides de Cleopatra*. Obras consolidadas por la tradición y las lecturas académicas se combinan con obras alternativas que sorprenden a los propios especialistas, en un movimiento constante de confirmación y apertura del canon, obligatorio para una compañía de financiamiento público.

### 5.1.3. Adaptadores y escenógrafos

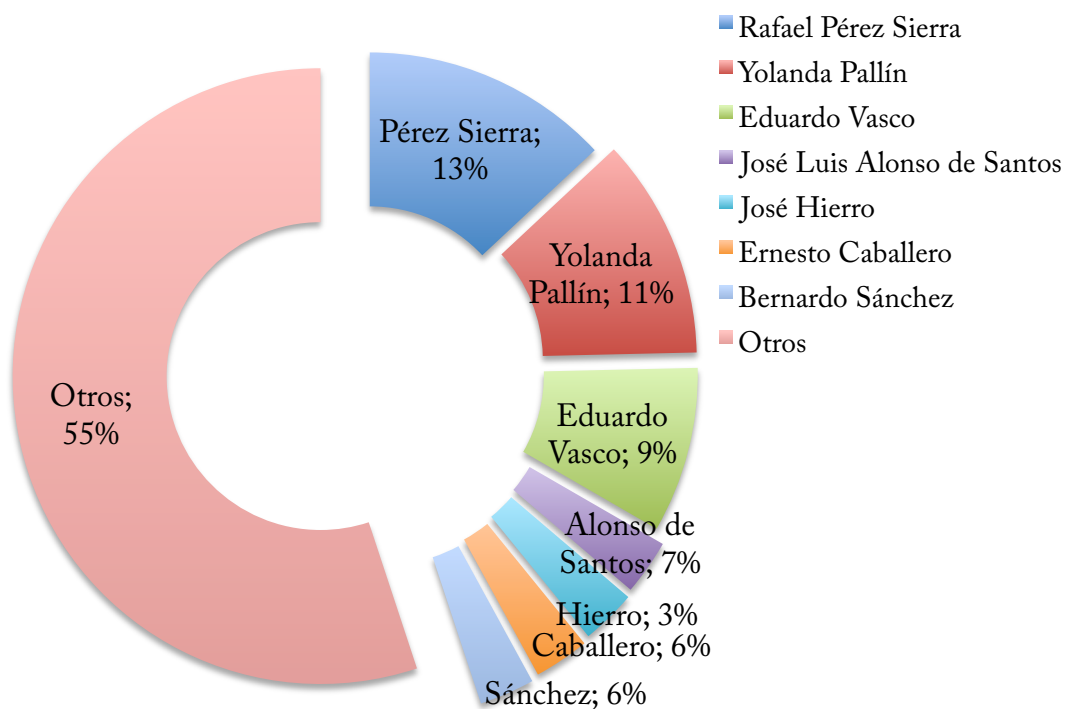


Número de textos trabajados por cada adaptador	
Rafael Pérez Sierra	9
Yolanda Pallín	8
Eduardo Vasco	6
José Luis Alonso de Santos	2
José Hierro	2
Ernesto Caballero	2
Bernardo Sánchez	2
Juan Germán Schroeder, Gonzalo Torrente Ballester, Carmen Martín Gaité, Francisco Brines, Francisco Ayala, José Luis Sáiz, Luis Antonio de Villena, Francisco Rico, Juan Pedro de Aguilar, Francisco Nieva, Ana Rossetti, Claudio Rodríguez, Luis Alberto de Cuenca, Carlos Bousoño, José Caballero Bonald, Luciano García Lorenzo, Antonio Andrés Lapeña, Fernando Savater, José Sanchis Sinisterra, Joan Oleza, Gerardo Malla, Andrés Amorós, Calixto Bieito, Sergi Belbel, Julio Gómez de la Serna, Alfonso Zurro, Juan Mayorga <sup>214</sup> ,	1

<sup>214</sup> En 2012, Pimenta vuelve a confiar en Mayorga, tras su colaboración con *La dama boba* de la CNTC, para la adaptación de *La vida es sueño*.

José María Díez Borque, Maurizio Scaparro, Ángel Fernández Montesinos, José Pascual, Daniel Pérez <sup>215</sup> , Luis Landero, Ignacio García May <sup>216</sup> , Ana Zamora, Laila Ripoll, Luis García-Araús, Julio Salvatierra.	
--	--

**Fig. 13. Número de textos trabajados por cada adaptador (1986-2011)**



**Número de montajes diseñados por cada escenógrafo**

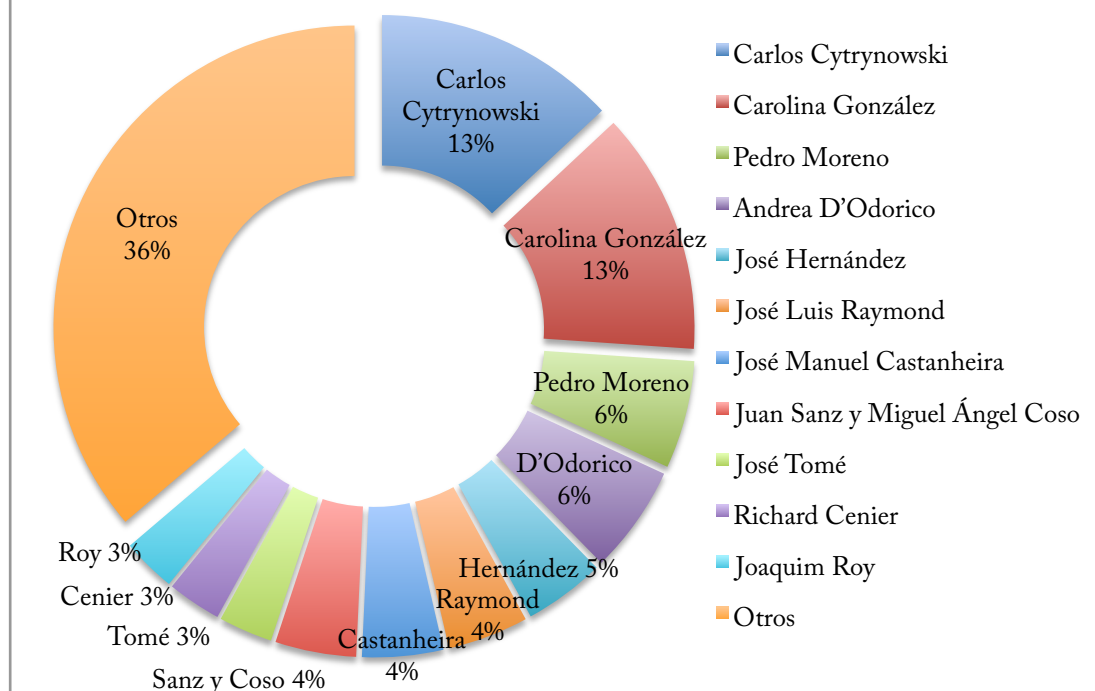
Carlos Cytrynowski	9
Carolina González	9
Pedro Moreno	4
Andrea D'Odorico	4
José Hernández	3
José Luis Raymond	3
José Manuel Castanheira	3

<sup>215</sup> Repite como adaptador en un montaje de la CNTC en 2013, con *La noche toledana* dirigida por Carlos Marchena.

<sup>216</sup> En 2013, Pimenta cuenta con este adaptador para su montaje de *La verdad sospechosa*.

Juan Sanz y Miguel Ángel Coso	3
José Tomé	2
Richard Cenier	2
Joaquim Roy	2
Julio Galán, Milagros Valderrama, T. Baroncelli, Mario Bernedo, Josune Lasa, Daniel Bianco, José Luis Castro, Montse Amenós, Jean Pierre Vergier, Alfons Flores, Francisco Leal, Gustavo Torner, Joan J. Guillén, Llorenç Corbella, Calixto Bieito, Carles Pujol, Pancho Quilici, Alfonso Barajas, Susana de la Uña, Jon Berrondo, Roberto Francia, Wolfgang Burmann, Gabriel Carrascal, Ana Garay, Elisa Sanz.	1

**Fig. 14. Número de montajes diseñados por cada escenógrafo (1986-2011)**



En los sesenta y nueve espectáculos que se han exhibido desde 1986 hasta 2011, han participado, por un lado, cuarenta y cinco adaptadores distintos y, por otro, treinta y seis escenógrafos. Como se constata en la figura 12, frente a los treinta y nueve directores que han trabajado con la CNTC, el número de adaptadores muestra una tendencia a la no repetición de los profesionales de la adaptación superior al caso de los directores y, sobre todo, de los escenógrafos, cuya frecuencia de colaboración con la Compañía es mayor.

También resulta reveladora la disparidad de ámbitos de procedencia de los adaptadores de la CNTC: la interpretación, la dirección, la filología, la escritura de ficción, la filosofía, la poesía... Aunque con perfiles muy distintos entre sí, los encargados de las versiones de los textos pueden dividirse en tres grandes grupos. El primero está compuesto por los novelistas y poetas: Gonzalo Torrente Ballester, Carmen Martín Gaité, Francisco Brines, Francisco Ayala, Luis Antonio de Villena, Ana Rosetti, Claudio Rodríguez, Luis Alberto de Cuenca, José Hierro, Carlos Bousoño, José Caballero Bonald y Luis Landero. Se incluirían aquí también un traductor, Julio Gómez de la Serna, y un guionista, Bernardo Sánchez.

El segundo grupo aglutina a todos aquellos profesionales relacionados de alguna manera con el arte teatral, bien desde la dirección o la actuación, bien desde la dramaturgia o la gestión: Rafael Pérez Sierra, Juan Germán Schroeder, José Luis Sáiz, Juan Pedro de Aguilar, Francisco Nieva, Antonio Andrés Lapeña, José Sanchis Sinisterra, Gerardo Malla, Calixto Bieito, Sergio Belbel, José Luis Alonso de Santos, Alfonso Zurro, Maurizio Scaparro, Ángel Fernández Montesinos, José Pascual, Daniel Pérez, Ignacio García May, Yolanda Pallín, Eduardo Vasco, Ana Zamora, Ernesto Caballero, Laila Ripoll, Luis García-Araús y Julio Salvatierra. Finalmente, el grupo de adaptadores más pequeño lo constituyen los filólogos: Francisco Rico, Luciano García Lorenzo, Joan Oleza, Andrés Amorós y José María Díez Borque. Y los dos especialistas en filosofía que han colaborado con la CNTC, Fernando Savater y Juan Mayorga (este último, aunque vinculado al mundo académico, también podría contarse entre el grupo de los profesionales del teatro dada su faceta de dramaturgo).

Durante las etapas de Marsillach y Pérez Sierra no se identifica ningún montaje en el que director y adaptador sean la misma persona. Los dos primeros conductores de la CNTC siempre apostaron por un profesional distinto para cada aspecto del montaje. Asimismo, en sus cuatro etapas destaca el elevado número de adaptadores provenientes del ámbito de la cultura y las letras. La participación de figuras de relieve cultural en las adaptaciones textuales de la primera época de la Compañía responde a una intención estratégica característica de una institución joven que pugna por afianzarse: el prestigio de los colaboradores otorga visibilidad y lustre a la CNTC, y atrae al patio de butacas a una público poco familiarizado con los clásicos pero que se fía de Francisco Ayala, Claudio Rodríguez o Fernando Savater. Si Torrente Ballester adapta *La Celestina* y Martín Gaité,

*El burlador de Sevilla*, los espectadores se complacen en encontrar una línea de continuidad entre la trayectoria literaria del autor clásico y la de su versionador. En definitiva, y a efectos promocionales, no es lo mismo que el texto sea manejado por un experto sin celebridad que por un novelista reputado por su tratamiento del lenguaje y sus méritos artísticos.

El primer director de la CNTC que admite un montaje en el que director y adaptador son la misma persona es Andrés Amorós. Y, además, por triplicado, en un año que va a marcar un punto de inflexión en este sentido para la Compañía, el año 2000. En el cambio de milenio, José Luis Alonso de Santos dirige y adapta *La dama duende*, Calixto Bieito trabaja de manera idéntica con *La vida es sueño* y, por último, Sergi Belbel asume el doblete de sus funciones al montar *El alcalde de Zalamea*. A partir de este momento se convertirá en hecho habitual que un mismo profesional se encargue de dirigir la obra y de versionar el texto. En la etapa directiva de Alonso de Santos así lo hacen Alfonso Zurro, Maurizio Scaparro, Ángel Fernández Montesinos y José Pascual. Y durante los años de Vasco al frente de la Compañía, además de él mismo en seis ocasiones distintas, Ernesto Caballero, Laila Ripoll y Ana Zamora dirigen y adaptan en sus montajes. Se ha producido una evolución: la CNTC ya no necesita aderezar sus carteles con brillantes escritores o reconocidos poetas ajenos a la práctica escénica. Su sello institucional se encuentra asentado en la sociedad y posee suficiente atracción por sí mismo. Por otra parte, la progresiva pérdida del respeto reverencial hacia el texto clásico (únicamente “manipulable” de manera legítima por otro creador literario, según dictaba la tradición) y la consideración de que ningún adaptador podrá conocer mejor las intenciones de un montaje que el mismo director, apuntalan este cambio de paradigma en las versiones. Entre el año 2000 y el 2011, la Compañía presenta treinta y nueve montajes. De entre ellos, un total de diecisiete (casi la mitad) cuentan con un director-adaptador.

De hecho, en los últimos años, los profesionales de las tablas han manifestado en numerosas entrevistas o mesas redondas la siguiente opinión: los escritores y filólogos dominan poco los requerimientos que la escena exige a los textos y, por tanto, todo acercamiento al texto desde fuera del arte escénico resulta infructuoso para el director, quien ya se siente legitimado por completo para afrontar él mismo la tarea dramaturgica de cortar, aderezar o modificar ese texto que ha decidido subir a las tablas. Por eso no debe extrañar que, durante la etapa de Vasco, todos los adaptadores de los textos

representados se inscriban, de una u otra manera, dentro del ámbito de la praxis teatral (excepto Bernardo Sánchez, que proviene del mundo del cine). ¿Qué razones han impulsado este giro autorial en las adaptaciones de la CNTC? ¿El miedo a la intromisión de personalidades externas al mundo del teatro, es decir, el temido “intrusismo”? ¿Los prejuicios y barreras que siguen distanciando a los peculiares “teatrerros” del resto de profesionales? ¿Una reivindicación de la capacidad de los directores de escena para enfrentarse a un texto clásico, pulirlo, y ofrecerlo de forma “digerible” al público actual? ¿O se trata de puro y simple pragmatismo teatral, de comodidad de acción? Solo una cosa es cierta: todo lo que se pierde en rapidez de ejecución con la figura del adaptador “externo”, se gana en debate enriquecedor entre dos puntos de vista de orígenes distintos que buscan el mismo objetivo, es decir, dar con la fórmula textual adecuada para una óptima comunicación teatral. Aunque, como se ha constatado, de ambas opciones se ha nutrido y se nutre la CNTC.

Finalmente, puede afirmarse que la adaptación textual de la CNTC ha sido cosa de tres, según se observa en la figura 13: Rafael Pérez Sierra, Yolanda Pallín y Eduardo Vasco han asumido, respectivamente, el 13%, el 11% y el 9% de adaptaciones de la CNTC hasta 2011. Sus trabajos con los textos representan, por tanto, un tercio del total de las versiones firmadas por la institución. Por ello, analizar sus mecanismos y planteamientos dramaturgicos ofrecería las claves del tipo de adaptación que ha defendido la Compañía a lo largo de su historia. Pero tampoco puede perderse de vista el elevado número de adaptadores que han colaborado en una única ocasión para aportar su particular modo de entender la mediación entre dos épocas a partir de un texto: un 55% del total, es decir, más de la mitad de los adaptadores.

Por otro lado, los datos sobre los escenógrafos de la CNTC ponen en evidencia hasta qué punto dos figuras han definido la estética general de la institución desde sus inicios hasta la actualidad: Carlos Cytrynowski, escenógrafo de cabecera de Marsillach, y Carolina González, casi idéntica figura para Vasco. Ambos se han hecho cargo de un 13% de montajes cada uno, como puede verse en la figura 14. Cabe matizar la diferencia de papel de ambos en los diferentes mandatos, pues mientras que Marsillach tan solo dirigió uno de sus once montajes sin *Cytry* (*El misántropo*, con Montse Amenós), Vasco ha colaborado con José Hernández y con el tándem formado por Juan Sanz y Miguel Ángel Coso por partida doble en ambos casos.



El abarrocamiento, el juego, el trampantojo, el colorido, el brillo fascinante de montajes como *Antes que todo es mi dama*, *El vergonzoso en palacio* o *La gran sultana* representan el legado estético de Cytrynowski para la posteridad. En el otro extremo, el quehacer de González se vincula con el minimalismo, la sobriedad, el uso de los volúmenes y la iluminación para crear espacios, los fondos neutros y las gamas cromáticas discretas. Esta escenografía se ha puesto al servicio de Vasco con el objetivo de situar en primer plano un vestuario cuidado hasta el mínimo detalle y que destaca dentro de un ambiente pensado en función de la palabra y los actores. Las etapas de Marsillach y de Vasco se han caracterizado, según se observa, por la fuerte impronta estética de un escenógrafo concreto. En cambio, en el resto de etapas de la CNTC, la variedad de propuestas escenográficas ha desplegado un abanico de ricas posibilidades entre las que destacan las opciones de dos grandes escenógrafos de finales del siglo XX, Pedro Moreno y Andrea D'Odorico, con cuatro montajes firmados por cada uno.

La historia de la CNTC es, evidentemente, la de sus espectáculos, pero estos solo son posibles gracias al trabajo de múltiples profesionales, los abordados en este balance general y también los actores, figurinistas, maquilladores, músicos, especialistas en sonido, iluminadores, asesores de verso o maestros de esgrima que han colaborado con la Compañía a lo largo de sus primeros veinticinco años de vida. A la espera de trabajos específicos que analicen detalladamente la influencia de estos profesionales en las lecturas escénicas de los clásicos de la CNTC, sirvan para esta valoración general de la trayectoria de la institución pública los datos aquí manejados en torno a los directores, adaptadores y escenógrafos que, entre 1986 y 2011, han desarrollado su tarea bajo estas siglas.

¿Por qué, para qué el teatro? ¿Es un anacronismo, una curiosidad superada, superviviente como un viejo monumento, o una costumbre de exquisita rareza?

*El espacio vacío*, Peter Brook

## 5.2. Una escena clásica para el siglo XXI: libertad artística y apertura internacional

Durante el tiempo en que me dediqué a leer, recopilar materiales e investigar su significado para su posible incorporación al discurso de esta tesis, encontré un fragmento de una crítica de Manuel Bueno en la revista *Nuevo Mundo* cuyo desencanto y tono derrotista al referirse a la consideración social de los autores barrocos en 1932 hacía muy evidente el cambio de percepción que, en menos de un siglo, han experimentado los clásicos en la escena española:

Y en cuanto a lo que pasa aquí con los clásicos, ¿cómo ocultar el desapego con que asistimos a su reaparición en escena? (...) Es un hecho, humillante para la cultura de la multitud, pero que nos es forzoso admitir, pese al aparente fervor con que barajamos esos preclaros nombres en la conversación. El público, el gran público, que hace perdurar las obras en el cartel o las condena a muerte prematura, no encuentra en la intimidad de los clásicos aquel deleite que les ha granjeado nuestra definitiva admiración (...). Resignémonos, pues, a seguir aplaudiendo a estos modestos dramaturgos nuestros tan proporcionados a la talla intelectual presente de la nación, y dejemos a Lope y Tirso en el silencioso panteón de la inmortalidad. (1932)

Esta tesis ha estudiado la tarea realizada por la CNTC para anular el desapego social hacia los clásicos, desactivar sus connotaciones de aburrimiento y restituir su capacidad para deleitar y admirar al auditorio. La breve pero intensa historia de la Compañía ha demostrado, sobre todo, la solvencia de los clásicos para abandonar el panteón de la inmortalidad y mezclarse con los hombres y las mujeres de hoy. Y, aunque probablemente la talla intelectual de la sociedad española del presente casi deje tanto que desear como la que causaba las lamentaciones de Bueno en su época, no puede olvidarse que la dramaturgia barroca nació en el seno de la cultura popular. Y si hay un rasgo indiscutible en la trayectoria de la CNTC es que esta institución nunca ha concebido sus espectáculos para las élites o las minorías entendidas: siempre se ha dirigido a ese gran público que hace un siglo desatendía a los clásicos —con toda seguridad, por el tipo de

escenificaciones desfasadas que se le ofrecían— y que ahora los disfruta en atractivos montajes contemporáneos.

Todos los directores de la CNTC han pugnado por situar a los clásicos en el presente, por convertirlos en compañeros de viaje del espectador actual. Marsillach ha potenciado su ambigüedad, se ha atrevido a jugar con ellos, los ha espectacularizado; Alonso, partiendo de la sencillez y la claridad, los ha dignificado; Miró supo encontrar su esencia y explotarla con elegancia y sobriedad actuales; Alonso de Santos los conceptualizó para allanar las interpretaciones en el presente; Bieito los polemizó, los electrizó y logró revolver las tripas del público de hoy con su fuerza; y Vasco, sirviéndose de los mejores elencos de actores que hasta ahora habían asumido el verso clásico, los convirtió en artefactos de gozosa belleza. Todos ellos, junto con el resto de directores que han colaborado con la CNTC, han partido del estudio y la ortodoxia en la valoración de los clásicos, para pasar a la heterodoxia y la apuesta personal a la hora de subirlos a un escenario, como no puede ser de otra manera en el arte teatral, donde, al fin y al cabo, cada participante contribuye al producto final con su aportación propia —vuelven las palabras ya citadas de Marsillach: “No elegí mi profesión para llevarles el desayuno a la cama a los escritores. (...) Si el texto es el origen, el espectáculo es la consecuencia. Todos tenemos algo que decir. (Aunque a veces lo digamos mal)” (1998: 380)—. Los directores de la CNTC nos han acercado los autores barrocos hasta convertirlos en nuestros contemporáneos, a la manera en que Shakespeare lo es desde hace décadas para los ingleses.

Esta tesis ha concluido, tras el análisis de los principales hitos de la trayectoria de la CNTC, que el trabajo de esta entidad pública ha logrado crear una imagen y un significado contemporáneos para el teatro clásico español. Ha conseguido vincularlo, en gran medida, con las ideas de ocio, diversión y pasatiempo, conceptos que marcaron los orígenes de esta dramaturgia y a los que siempre, de una manera u otra, va unido el buen arte teatral —“o el teatro es regocijo, alegría y placer (lo mismo en una obra «seria» que en una obra «graciosa») o no es nada”, sostenía Marsillach (2006: 117)—. La CNTC ha sabido retornar a los clásicos su valor puramente teatral, ese que las lecturas académicas de la etapa estudiantil y el lastre de los tópicos, sedimentados sobre ellos desde el siglo XIX, habían soterrado.

De hecho, el paso desde una recepción sesgada, ideologizada dentro de una línea conservadora, hacia una recepción abierta, plural, lúdica, forma parte de la evolución artística e institucional de la CNTC. Tanto como su tratamiento profesional y riguroso de los autores clásicos, con el objetivo de ofrecer este patrimonio único como un producto escénico de alta calidad. Precisamente, los análisis de espectáculos presentados en esta tesis evidencian que, detrás de cada montaje, existió todo un proceso previo de comprensión en profundidad de los textos. En el caso de Marsillach, y pese a las acusaciones que recibió por edulcorar y adornar a los clásicos desvirtuando su esencia, resultan patentes sus fines e irónicos diálogos con la filología, cuyos planteamientos parecía conocer a fondo, según se desprende del análisis de sus montajes<sup>217</sup>.

En 1989, tras el estreno de *El alcalde de Zalamea* de Alonso, la periodista Rosana Torres, cronista de los progresos, éxitos y fracasos de la CNTC, escribía en un reportaje titulado “El redescubrimiento del teatro clásico”:

Las largas colas frente al Teatro de la Comedia, los carteles de “no hay entradas”, las cifras de tranquilla de la SGA y los datos aportados por la CNCT lo confirman. El teatro clásico español goza de una buena salud, perdida hace tiempo. (...) Cuando se le pregunta a Marsillach a qué se debe esta buenísima salud de los clásicos, responde que no quisiera ponerse pesado con la insistencia: “A mí me parece que la decisión tomada de representar ancestrales obras clásicas de una manera diferente, por muy discutible que sea esa diferencia, ha contribuido mucho a considerarlas vivas y actuales”, y no olvida que a ello también han favorecido las polémicas sobre su labor: “Incluso la muy saludable controversia que levantan nuestros montajes entre los más que respetables guardadores del orden público dramático es un factor determinante para mantener su vigencia. (...) Mi propósito fue siempre conseguir que nuestros espectáculos no resultaran aburridos, y lo hemos logrado”. (1989)

Marsillach marcó así la impronta de la casa. Bajo la consigna del respeto sin veneración, y pese a las polémicas que suscitó durante los primeros tiempos de la Compañía, hoy nadie niega que su explosiva semilla fue fundamental para dinamitar unos modos anticuados de representación y para abrir vías inexploradas por las que hoy transitan

---

<sup>217</sup> Por mencionar únicamente los montajes aquí abordados: *El médico de su honra* de Marsillach fue una respuesta escénica a los interrogantes que se ha planteado la crítica académica durante los dos últimos siglos sobre el sentido de este drama y la postura de Calderón ante el uxoricidio; el montaje de *Antes que todo es mi dama* subrayó lúdicamente los tópicos y las convenciones del género de la comedia de capa y espada identificados por los estudiosos del género; el estreno mundial de *La gran sultana* contravino las opiniones generales acerca de la ínfima calidad teatral de las comedias cervantinas gracias a una brillante apuesta por la espectacularidad y, además, difundió estratégicamente una lectura multicultural del texto a partir de la supuesta y precursora tolerancia de Cervantes.

cómodamente artistas y espectadores. Algunos críticos, en su momento, supieron ver en el trabajo modernizador de Marsillach la mejor baza para ganar público aficionado al teatro áureo. Maria Grazia Profeti apuntaba sin miedo a finales de los 80: “Cuanto más un montaje procure guardar una imposible fidelidad a una hipotética e irrealizable *performance* del siglo XVII, tanto más traicionará al texto, ya que lo alejará de nuestros contemporáneos, lógica y fatalmente diferentes de sus espectadores naturales” (1987: 23). Si hubo quien no lo veía tan claro entonces, el tiempo irá quitando la razón a los devotos del texto y de la representación arqueológica. Brecht ya se opuso a ellos en los años 50, cuando escribió en su “Intimidación por los clásicos”:

Si nos dejamos intimidar por una concepción falsa, superficial, decadente, pequeñoburguesa del clasicismo, no llegaremos nunca a dar representaciones vivas y humanas de las obras clásicas. Para manifestarles el auténtico respeto al que tienen legítimamente derecho, debemos desenmascarar el respeto hipócrita y falso. (2004: 38)

Como inspirado por el mensaje brechtiano, Marsillach, seguido por el resto de directores que han trabajado en la Compañía, consideró el teatro clásico, antes que nada, teatro y, después, clásico. Esta particular fórmula de acercamiento a Lope, Calderón y el resto de dramaturgos áureos fue aceptada progresivamente por una sociedad que, al compás de los cambios culturales y subjetivos experimentados a lo largo del periodo más largo de democracia en España, demandaba nuevos modos de afrontar los textos canónicos en escena, modos en correspondencia con el relativismo posmoderno y la desideologización aparejada al Estado de bienestar.

Cuando, en el cambio de milenio, Alonso de Santos asume la dirección de la CNTC y anuncia los objetivos estratégicos de su etapa, incide en la necesidad de estudiar el texto clásico para hallar su imprescindible conexión con el presente y plasmarla en las tablas. En este sentido, el mismo dramaturgo que no rinde un reconocimiento especial a la tarea desempeñada por el fundador —“Marsillach fue un director que estuvo ahí como podría haber estado otro, sin más”, sostiene en nuestra entrevista—, asume plenamente las pautas básicas de la etapa marsillesca, esas que siempre han prevalecido en la historia de la institución:

A lo largo de estos años, los diferentes equipos de la CNTC hemos tratado de posibilitar un acercamiento a nuestro teatro clásico desde la modernidad (...). Apostamos pues por espectáculos que conecten con la sensibilidad del espectador de hoy. Para ello es preciso extraer de cada obra sus contenidos, con honestidad y verdad, sin que su poder literario nos arrastre a la carga retórica de su tiempo, de modo que permita al público descubrir un mensaje fresco y actual, que salve las

distancias y perdure a través de los siglos. Nuestra intención es realizar puestas en escena situadas en el presente de la comunicación artística (...). Cada director elegido para realizar un montaje en el CNTC tiene la libertad de escoger entre las diferentes puestas en escena posibles, y el deber de mantener el difícil equilibrio entre preservar las tradiciones culturales y la transgresión que todo acto artístico innovador conlleva. (2006: 240)

La CNTC ha continuado explorando esta vía hasta el presente, con la actual directora de la institución, cuyas personales lecturas escénicas de los clásicos muestran que la brecha abierta por la Compañía sigue ensanchándose. Helena Pimenta, al igual que sus antecesores, crea sus espectáculos pensando más en el receptor contemporáneo que en la condición venerable del texto. Pues, como señala Hormigón, “quienes hacen teatro no se limitan al campo de la acción del erudito o el historiador (...), sino que buscan siempre la incitación de quienes con ellos conviven y están inmersos en las crisis y contradicciones creativas de su propia época” (1991: 520).

Se le ha reprochado algunas veces a la CNTC que carezca de un programa estético unitario, que se presente como una entidad donde cada director invitado trabaja sin un patrón institucional estable, sin un estilo oficial que funcione de marco o base. No me cabe duda de que la grandeza de la Compañía reside, precisamente, en esta diversidad de acercamientos sin eje fijo, muy a diferencia de, como ejemplo más cercano, la Comédie-Française. Esta pluralidad en los abordajes al teatro clásico ha sido el mejor antídoto para combatir un mal que en Francia o en Inglaterra ha afectado con frecuencia a la recepción de sus dramaturgias clásicas en el ámbito teatral público: la esclerosis en los modos de representación de los autores clásicos, la fijación de una fórmula que, en su reiteración, pasa de ofrecer espectáculos de excelencia a copias sin trascendencia. Por el momento, la joven institución española ha logrado evitar el fantasma de la repetición estilística gracias a los distintos perfiles profesionales de los directores que la han comandado, a la contribución de treinta y seis directores invitados hasta el año 2011, a la participación de actores, figurinistas, escenógrafos, adaptadores de variada procedencia, a la inexistencia de unas líneas maestras constreñidoras, a la apuesta sin ambages por la libertad. No obstante, y pese a la diversidad que caracteriza la trayectoria de la CNTC, creo que resultaría injusto ignorar hasta qué punto todas sus etapas y todos sus colaboradores han perseguido un mismo objetivo: convertir en contemporáneo al clásico. Este propósito es la única consigna programática que puede hallarse en la trayectoria de la Compañía.

En el volumen publicado por la Compañía con motivo del 25 aniversario de su fundación, José Manuel Garrido, el ex director general del INAEM y firme promotor de la CNTC en los años 80, conminaba a los aficionados a felicitarnos por la simple supervivencia de la Compañía, la cual “ha pasado por distintos gobiernos de distintos partidos y ha permanecido, ha tenido una línea de continuidad y eso es algo para celebrar en un país como el nuestro, tan frágil” (Zubieta, 2012: 28). En efecto, considerando el desapego que los gobernantes suelen guardar hacia las instituciones culturales y la brevísima trayectoria de la CNTC en comparación con instituciones como la Real Academia Española o la Biblioteca Nacional de España, constituye un auténtico éxito que, sin haber alcanzado siquiera los treinta años de vida, la Compañía se encuentre consolidada como entidad artística de referencia en el panorama cultural español.

Queda, no obstante, un largo camino por recorrer para afianzar el teatro clásico español en nuestra sociedad y cederle el espacio que le corresponde por su condición patrimonial. También para que la población se reconozca en el teatro áureo y sea capaz de proyectar sobre él sentimientos identitarios, nociones literarias e históricas, valores económicos. La CNTC ha cumplido con su cometido de divulgar el patrimonio teatral clásico español; su trabajo ha tendido puentes —rotos a lo largo del siglo XX— entre Lope y el ciudadano del presente. Sin embargo, las instituciones españolas, los gobiernos que avalan los planes de estudio o las empresas privadas todavía deben encarar medidas fundamentales para poner en juego las potencialidades del teatro clásico español. Pienso en la categoría de tótems que poseen Molière o Shakespeare para sus respectivos compatriotas. Y recuerdo una visita a la FNAC de Les Halles, en pleno centro de París, donde las estanterías de la sección de Teatro se ven presididas por dos volúmenes destacados: las obras completas de Molière, en una hermosa encuadernación, por treinta y nueve euros, y la historia de la Comédie-Française, en gruesa edición de lujo, por ochenta euros. O pienso, también, en la compra de entradas por cinco euros para asistir (de pie, eso sí) a espectáculos en el Globe londinense, atestado de turistas cuyo inglés, en muchos casos, no pasa de rudimentario. Y, no obstante, allí están para escuchar a Shakespeare.

Es evidente que “algo ha distorsionado nuestra tradición crítica para que ni Segismundo ni cualquier otro héroe (o antihéroe) de nuestro teatro clásico haya logrado acceder a la humana contemporaneidad que Bloom reconoce a un Rey Lear, un Falstaff o un MacBeth” (Rodríguez Cuadros, 2012: 49). Pero también es cierto que la tradición

crítica española no ha contado con una figura de la envergadura (casi de gurú) de un Harold Bloom para reivindicar su literatura a nivel mundial. En concreto, el teatro clásico español no ha tenido, en todo el siglo XX, un Giorgio Strehler —que revitalizó la *Commedia dell'Arte* desde su Piccolo Teatro de Milán—, un Peter Brook —cuya devoción declarada por el vate inglés se ha plasmado en sus trabajos con la Royal Shakespeare Company—, o un Antoine Vitez —con su permanente revisión de la puesta en escena de los clásicos franceses—<sup>218</sup>. El trabajo de gran calado de estos profesionales ha contribuido a situar a los clásicos de sus respectivas tradiciones en los primeros puestos del teatro clásico occidental. Sin embargo, España ha carecido de un teórico y/o un director lo suficientemente brillante y enamorado de los clásicos nacionales como para otorgarles una dimensión universal.

Aunque, ciertamente, un solo insigne defensor del teatro hispánico no sería suficiente para relanzarlo, dada la posición marginal que la literatura clásica española —a excepción del icono del *Quijote*— ha ocupado dentro del campo literario europeo y durante tres siglos. Si el canon viene determinado por el poder económico de las naciones, el atraso secular español respecto a la gran mayoría de países europeos ha relegado a los autores clásicos hacia la periferia de la tradición teatral europea. Asimismo y desde el siglo XVIII, el empeño de propios y ajenos por diferenciar la literatura española y “particularizarla” o “nacionalizarla” ha perjudicado a su universalidad, pese al loable esfuerzo de la filología por modificar este paradigma en las últimas décadas. En el caso concreto de la comedia barroca, su lectura como expresión unitaria de la cosmovisión de un pueblo español dominado por la fe católica y sometido a las leyes del honor, su consideración como una dramaturgia homogénea ligada a un tiempo y un lugar, ha impedido una exportación cultural normalizada durante la modernidad. Debido al lastre de estos tópicos, y a diferencia de Shakespeare, Corneille, Racine, Goethe o Schiller, la comedia es nacional pero no internacional.

Las consecuencias de este enfoque pueden hallarse en los más relevantes trabajos de teoría teatral que se han escrito en el último medio siglo: el lector encuentra en ellos

---

<sup>218</sup> Tal vez, la mejor manera de conocer los métodos de trabajo de estos directores y sus postulados acerca de la representación de los dramaturgos clásicos sea a través de la consulta de las siguientes obras: el volumen de entrevistas *Yo, Strehler* (Strehler, 1987), la autobiografía de Brook *Hilos de tiempo* (2003) —junto al siempre revelador *El espacio vacío* (2012)—, y el volumen *Antoine Vitez: metteur en scène et poète*, firmado por Übersfeld (1994).



escasas referencias —siempre fugaces y superficiales— a los autores, las obras, la puesta en escena o el sistema teatral del Siglo de Oro español, e incluso, en ocasiones, omisiones que rozan lo obsceno<sup>219</sup>. Hace unos años, Arellano decidió dar un repaso a los principales manuales de literatura universal que se emplean en las universidades norteamericanas para la enseñanza humanística. El objetivo era constatar la presencia o ausencia de Lope o Calderón. Su conclusión fue que la literatura española, en general, apenas existe en esas páginas: “La tónica general es la misma que muestran libros como el de Harold Bloom sobre el canon literario occidental, es decir, la ignorancia de casi todo lo que no pertenezca al mundo anglosajón, con cierta representación de la cultura francesa” (2004: 75).

El canon es una construcción histórica, apuntan las últimas teorías al respecto, y como tal es voluble y modificable. Mediante la debida presión sobre su centro, puede lograrse una desestabilización que permita la entrada de nuevos elementos, si no en los puestos principales, sí en los alrededores del núcleo. Hace cincuenta años nadie hubiera creído que en las universidades se estudiaría como materia oficial la literatura de mujeres, la producida por minorías étnicas o los géneros literarios de masas. Es posible influir en el rumbo del canon. En el caso del teatro barroco español, el problema no se halla en su calidad: su complejidad y su riqueza a nivel textual, escénico y de historia de la recepción, imposibles de sintetizar en estas breves líneas, lo colocan como un candidato idóneo para incorporarse al canon occidental. El producto es de primera magnitud, pero el *marketing* o bien ha sido inexistente o bien ha fallado por la pobreza de sus mecanismos.

En efecto, en la actualidad, la posición global de la dramaturgia áurea depende de la política cultural que ejerza el Estado, quien en ocasiones ha demostrado su efectividad internacional con proyectos como los Institutos Cervantes. En una entrevista, Denis Rafter, director radicado en España pero de origen irlandés, apunta con rotundidad:

España no ha exportado bien a sus clásicos a lo largo del siglo XX. Nunca han recibido tanto apoyo por parte de las instituciones como en Gran Bretaña, donde se

---

<sup>219</sup> El diccionario de Pavis, una obra de referencia para los estudiantes de teatro de toda Europa, es un claro ejemplo en este sentido. Desde el punto de vista hispánico, sorprende comprobar hasta qué punto muchos de los conceptos que Pavis define necesitarían del teatro clásico español para verse perfectamente ilustrados, verbigracia, las entradas dedicadas a “disfraz”, “*deus ex machina*”, “enredo”, “fanfarrón”, “metateatro”, “versificación” o “punto de integración”. Otras entradas se acercan a la aberración sin una referencia directa: ¿cómo pueden explicarse los términos “tragicomedia”, “tragicómico” o “comedia nueva” sin aludir ni una sola vez a Lope de Vega y al teatro barroco español? Es evidente el desconocimiento que, incluso en un teórico tan solvente como Pavis, existe en torno al teatro clásico en castellano. Vale la pena leer su paupérrima definición de “comedia española” (1998: 77).

ha invertido mucho en llevar a los clásicos por todo el mundo. Los ingleses lo han hecho muy bien a través del British Council, poniendo de relieve que la exportación de su cultura ayuda a la exportación de sus productos. La confianza en su teatro demostraba una confianza en sus artesanos, en su economía, en su país. (2014: 340)

Economía. La tesela clave que sustenta todo el arco. Pero también confianza y orgullo, el de las instituciones y el del pueblo raso por su patrimonio artístico nacional, con el que debería familiarizarse a partir de una política educativa adecuada. La cultura hispana del siglo XXI no puede permitirse tener a Calderón y a Lope en otro lugar que no sea junto a Goldoni, Shakespeare y Molière. En este sentido, la sociedad global posmoderna nos obliga a empezar a mirar hacia fuera, en todos los sentidos posibles.

Hacia fuera de la investigación tradicional y canónica, inhabituada a la transversalidad, centrada mayoritariamente en el texto dramático; hacia fuera de los acercamientos manidos a los clásicos para analizarlos desde ópticas todavía poco exploradas; hacia fuera de los métodos de enseñanza del teatro clásico español favoreciendo la exploración de otras vías formativas y, en consecuencia, la conformación de nuevas generaciones de espectadores competentes; hacia fuera de las fronteras estatales, tanto para exportar nuestro producto como para observar cómo les llega a otras naciones y cómo exportan el suyo; hacia fuera del canon del teatro clásico español legado por la modernidad para atreverse con la sorpresa y la diferencia; hacia fuera de la cultura en castellano convirtiendo a Lope y a Calderón en unos dramaturgos europeos; hacia fuera de las élites filológicas para no olvidar que la mayoría de directores españoles, entre Shakespeare y Lope, prefiere escoger al autor extranjero para realizar un montaje con su compañía, o que, mientras en los institutos de todo el mundo se estudia *Hamlet* o *El sueño de una noche de verano*, ya ni siquiera en los institutos españoles se lee *La vida es sueño*, *El perro del hortelano* o *El alcalde de Zalamea*.

La Compañía Nacional de Teatro Clásico, como institución de prestigio avalada públicamente, como entidad oficial responsable de la revisión y la difusión de los autores clásicos españoles desde las tablas, tiene un protagonismo fundamental en este “mirar hacia fuera”, en este cambio de paradigma. No en vano, esta tesis ha querido reivindicar su insustituible papel en la creación de un concepto contemporáneo de clásico español en escena y, en consecuencia, en la conformación de un nuevo imaginario en torno a la dramaturgia áurea, lejos de los prejuicios de antaño. Las conquistas de la Compañía han sido justamente celebradas. Pero el siglo XXI plantea retos de altura y, entre ellos, no es el

menor el de afrontar la internacionalización de los productos artísticos de la CNTC, cuya sello de calidad ya se encuentra avalado por una trayectoria potente colmada de grandes profesionales y excelentes espectáculos. Solo la Compañía, con su capacidad para transmitir los valores de la teatralidad áurea a través de giras de gran envergadura e impacto, puede aportar la piedra de toque para la universalización del teatro clásico español<sup>220</sup>.

Algunos indicios parecen señalar que, fuera de nuestras fronteras, se espera una apuesta semejante. En el año 2004 y bajo la dirección artística del reconocido Laurence Boswell, la Royal Shakespeare Company se abrió al teatro barroco con un exitoso ciclo dedicado al Siglo de Oro español<sup>221</sup>. Y el 1 de septiembre de 2014, por primera vez en la historia, las palabras de un autor español se escucharon en el mítico espacio del Globe gracias a la representación de *El castigo sin venganza* llevada a tierras inglesas por la compañía Fundación Siglo de Oro. El director artístico de esta institución británica, Dominic Dromgoole, justificó así esta insólita invitación:

Lope es muy admirado y querido en el Reino Unido, pero nos interesaba sobre todo porque tiene muchas similitudes con Shakespeare. Es la primera vez que un dramaturgo extranjero se representa aquí, abrimos la mano a alguna tragedia griega y con algún autor moderno británico, o con obras de Shakespeare reinterpretadas por otras culturas, pero desde luego jamás un autor clásico de otra gran tradición. Pero existe una correspondencia histórica entre Shakespeare y Lope que es importante para nosotros porque, de diferentes maneras, les hermana su perfil salvaje y apasionado. Les une también su manera de dirigirse al público, esa enorme ambición a la hora de abordar las historias que querían contar. (Fernández-Santos, 2014)

El director artístico del Globe hermana ambos dramaturgos clásicos y, pese al dominio absoluto de Shakespeare en las tablas de su teatro, se lanza a la aventura de

---

<sup>220</sup> La temporada 2014/15 de la Compañía anuncia novedades a este respecto que apuntan hacia la internacionalización de la marca CNTC. La Compañía ha puesto en marcha el “Proyecto Europa. La voz de nuestros clásicos”, dirigido por Helena Pimenta y en colaboración con el Instituto Cervantes. El objetivo es exportar una muestra de la actividad de la Compañía a diversas ciudades de Francia e Inglaterra (París, Burdeos, Toulouse, Londres, Leeds y Dublín) mediante lecturas dramatizadas a cargo de tres intérpretes habituales de la institución, Jacobo Dicenta, Pepa Pedroche y Nuria Gallardo. Los actores, acompañados por la música barroca del piano de Juan Carlos de Mulder, interpretarán fragmentos emblemáticos de tres piezas clave del Siglo de Oro español: *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca y *El perro del hortelano* de Lope de Vega.

<sup>221</sup> En parte, la recepción de este ciclo ha sido estudiada por Jonathan Thacker (2014). Las obras que pudieron verse en las tablas inglesas fueron: *The Dog in the Manger*, de Lope de Vega, con dirección de Laurence Boswell; *Tamar's Revenge*, de Tirso de Molina, por Simon Usher; *House of Desires*, de Sor Juana Inés de la Cruz, montaje dirigido por Nancy Meckler; y *Pedro, The Great Pretender*, de Miguel de Cervantes, por Mike Alfreds. Desde el Reino Unido, los trabajos de Thacker (2007a; 2007b) han sido punteros en el análisis de la recepción británica de los clásicos españoles.

programar un barroco español interpretado por una compañía madrileña. Mientras, al otro lado del Atlántico, el Festival Siglo de Oro del Chamizal (El Paso, Texas) prosigue su encomiable trayectoria de defensa y difusión de los clásicos españoles en el estratégico espacio fronterizo entre Estados Unidos y México. Desde la temprana fecha de 1976, esta cita anual acoge representaciones de obras del teatro áureo español, en inglés o en castellano, interpretadas por compañías de todo el mundo, en clara muestra del interés que despierta la dramaturgia barroca en el continente americano<sup>222</sup>. Aunque no se trata de movimientos de masas, es evidente que existe una tendencia y la oportunidad de ampliarla.

Además, no puede desdeñarse el fundamental papel que, en esta búsqueda de alcance global para el teatro clásico, desempeñan las nuevas tecnologías. Gracias a las ventajas de la era digital, es posible acceder fácilmente a textos que, hasta el momento, solo podían consultarse físicamente en una biblioteca concreta, obtener con rapidez una información que años atrás costaba semanas de investigación<sup>223</sup>, ver fragmentos de montajes de teatro clásico estrenados en Colombia o en Japón mediante un solo clic en *Youtube*, o examinar todos los argumentos de las comedias de Lope de Vega, a disposición en abierto para cualquier lector o director de teatro del mundo gracias a la base de datos del grupo de investigación Artelope<sup>224</sup>. Este equipo, unido a once más, conforma el macroproyecto TC/12, “Teatro Clásico Español: Textos e Instrumentos de Investigación”, financiado desde 2009 dentro del programa estatal de I+D+i Consolider-

---

<sup>222</sup> El Festival de El Paso, con la potencia simbólica de su localización entre el mundo anglosajón y el hispano, destaca por la alta presencia de estudiantes entre el público. Según datos de la propia organización, hasta el año 2007, se han presentado más de 250 producciones de quince países, con la participación de cerca de 150 directores y 3.000 actores interpretando ante una audiencia combinada de más de 125.000 espectadores.

<sup>223</sup> El proyecto *Out of the Wings*, de consulta libre en la página <[www.outofthewings.org](http://www.outofthewings.org)>, dirigido por Thacker junto a Catherine Boyle y David Johnston, facilita a los profesionales del teatro de habla inglesa el trabajo con textos teatrales escritos en español, entre ellos las obras del Siglo de Oro. El proyecto *Manos Teatrales*, dirigido desde Estados Unidos por Margaret R. Greer, es otro ejemplo de aplicación humanística de las nuevas tecnologías con el objetivo de ofrecer a los investigadores información sobre la identidad de los copistas de los manuscritos teatrales conservados. Asimismo, las webs de bibliografía como *La casa di Lope* (<<http://www.casadilope.it/>>), dirigida por Fausta Antonucci, o los diferentes portales dedicados a dramaturgos áureos en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<<http://www.cervantesvirtual.com/>>) ponen a disposición de los usuarios datos y materiales de variada índole.

<sup>224</sup> Joan Oleza, director de Artelope, trabaja con su equipo desde el año 2013 en la colección digital EMoThe (Early Modern Theatre), de consulta gratuita para los lectores en la página <<http://artelope.uv.es/biblioteca/listadoEmothe.php>>. En esta web se ofrecen en línea hasta cuatro traducciones distintas de las principales obras del canon teatral europeo. Se trata de un proyecto que pretende poner en relación las dramaturgias clásicas inglesa, francesa, italiana y española en el espacio global de la red.

Ingenio, encomendado precisamente a colocar al teatro clásico español, con la potencia que merece, dentro del tablero global de la cultura. La partida está en marcha.

En su definición de la sociedad de consumo posmoderna, Fredric Jameson, además de la aceleración de los ritmos, la obsolescencia planificada, la avasalladora intromisión de los medios de masas en nuestras vidas o la estandarización universal, señala un punto esencial: la desaparición del sentido de la historia. Según el teórico, el sistema social contemporáneo ha empezado “a perder poco a poco su capacidad de retener su propio pasado y a vivir en un presente perpetuo y un cambio permanente que anula tradiciones como las que, de una manera o de otra, toda la información social anterior tuvo que preservar” (1999: 37). Ante un mundo así y respecto al teatro clásico español, alguien podría preguntarse para qué sirve seguir insistiendo en unos versos escritos hace cuatro siglos. Nuestra respuesta es que, precisamente, esos mismos versos constituyen una guía para no perdernos del todo, para disponer de algún asidero fiable, para sentirnos en conexión con el denso abanico de los tiempos, para comunicarnos con lo que fuimos, para descubrir hacia dónde vamos. Como afirma William Paulson:

El contacto cultural con textos de una extensa gama de épocas pasadas contribuye a despabilar de las rutinas del presente y a enriquecer así el proceso de gobernar hacia el futuro. (...) Es preciso mantener un contacto cultural con obras del pasado. Desatenderlas equivaldría a empobrecer nuestra capacidad de representar y comprender el mundo en que vivimos aún y siempre, un mundo hecho de múltiples capas históricas. Las obras del pasado proveen espacios de lo posible, fuentes de ruido cognitivo que añaden tensión, disonancia y variedad al pensamiento de ahora. (2002: 469-470)

El escenario es una plataforma idónea para fusionar esas diferentes capas históricas que configuran el mundo y nos configuran como seres humanos. Porque la representación teatral es el medio más complejo —y, tal vez, más hermoso— para vincular el pasado con el presente, y dirigirnos hacia el futuro.

### 5.3. Synthèse des conclusions

Cette thèse a étudié le travail réalisé par la *Compañía Nacional de Teatro Clásico* pour gommer les préjugés idéologiques pesant sur les classiques pendant le XIX<sup>ème</sup> et le XX<sup>ème</sup> siècle dans le but de restituer leur capacité à charmer et captiver le public. L'histoire brève mais intense de la CNTC a démontré la capacité des classiques à abandonner le panthéon de l'immortalité et à se mêler aux citoyens d'aujourd'hui. De fait, s'il y a un trait indiscutable sur le parcours de la CNTC, c'est que cette institution n'a jamais conçu ses spectacles pour les élites ou les connaisseurs qui forment une minorité : la cible a toujours été le grand public qui, il y a un peu plus de trente ans, a arrêté de s'intéresser à Lope de Vega et à Calderón de la Barca, et maintenant il les savoure dans d'attrayantes réalisations contemporaines.

Tous les directeurs de la CNTC se sont battus pour situer les classiques dans le présent, pour les convertir en compagnons de voyage du spectateur actuel. Marsillach a renforcé leur ambiguïté, il a osé jouer avec eux, les a rendu spectaculaire ; Alonso, en partant de la simplicité et de la clarté, il leur a donné une certaine dignité ; Miró a su voir leur essence et l'exploiter avec l'élégance et la sobriété d'aujourd'hui ; Alonso de Santos les a conceptualisés pour aligner les interprétations avec notre époque ; Bieito les a rendus polémiques, les a exaltés et a réussi à ébranler le public d'aujourd'hui grâce à leur force ; et, s'aidant des meilleures troupes d'acteurs qui jusqu'alors avaient défendu le vers classique, Vasco en a fait des artefacts de délectable beauté. Tous ces professionnels, ainsi que le reste des directeurs qui ont collaboré avec la CNTC, sont partis de l'étude et de l'orthodoxie sur l'évaluation des classiques, pour passer à l'hétérodoxie et au défi personnel au moment de les dresser sur les planches.

Après l'analyse des principaux événements marquants le parcours de la CNTC, cette thèse est arrivée à la conclusion que le travail de cette institution publique a réussi à créer une image et un sens contemporains pour le théâtre classique espagnol. Elle a réussi à le relier, en grande partie, aux idées de loisir, de divertissement et de passe-temps, des concepts qui ont marqué les origines de cette dramaturgie et auxquels est toujours rattaché, d'une façon ou d'une autre, cet art qui est le théâtre. La CNTC a su rendre aux classiques leur valeur purement théâtrale, celle-là même que les lectures académiques de l'étape estudiantine et le poids des *topoi* avaient enterrés et ce depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle. En fait, le passage d'une lecture biaisée, idéalisée dans une ligne conservatrice, à une lecture

ouverte, plurielle, ludique, fait partie de l'évolution artistique et institutionnelle de la CNTC. C'est le cas aussi pour son traitement professionnel et rigoureux des autres classiques : l'objectif étant d'offrir ce patrimoine unique comme un produit scénique de grande qualité.

Pour Marsillach, et pour le reste des directeurs qui l'ont suivi, le théâtre classique était, avant tout, du théâtre, et seulement après du classique. Cette façon particulière de se rapprocher de Lope de Vega, Calderón de la Barca et du reste des dramaturges du Siècle d'Or, a été acceptée progressivement par une société qui, au rythme des changements culturels et subjectifs expérimentés tout au long de la période de démocratie la plus longue en Espagne, a poursuivi de nouvelles manières de se confronter aux textes canoniques sur scène, des manières en adéquation avec le relativisme postmoderne et la désidéologisation qu'entraîne l'Etat de bien-être. La CNTC a continué à explorer cette voie jusqu'à maintenant, avec l'actuelle directrice de l'institution, Helena Pimenta, dont les lectures scéniques personnelles des classiques montrent que la brèche ouverte par la Compagnie continue de s'élargir.

Pour le moment, la récente institution espagnole a réussi à éviter la répétition stylistique, qui pourrait planer, et ce grâce aux différents profils professionnels des directeurs qui ont été aux commandes, grâce à la contribution de trente-six metteurs en scène invités jusqu'en 2011, d'acteurs, de figuristes, de scénographes, d'orchestrateurs de différents horizons, grâce à l'inexistence de grandes lignes établies, au choix sans ambages de la liberté. Néanmoins, et malgré la diversité qui caractérise le parcours de la CNTC, il serait injuste d'ignorer à quel point ses étapes et tous ses collaborateurs ont poursuivi un même objectif : convertir le classique en contemporain. Ce but est la seule consigne programmatique que l'on peut trouver dans le parcours de la Compagnie.

Il reste, cependant, un long chemin à parcourir pour consolider le théâtre classique espagnol dans notre société et lui donner la place qu'il mérite de part sa condition de patrimoine. Il y a encore du chemin à faire aussi pour que la population se reconnaisse dans le théâtre du Siècle d'Or et soit capable de projeter sur lui des sentiments identitaires, des notions littéraires et historiques, des valeurs économiques. La CNTC a accompli sa mission de faire découvrir le patrimoine théâtral espagnol, son travail a construit des ponts –en ruine tout au long du XXème siècle– entre Lope de Vega et le citoyen d'aujourd'hui, mais les institutions espagnoles, les gouvernements qui valident les plans d'étude ou les

entreprises privées doivent encore faire face à des mesures fondamentales pour mettre en jeu tout le potentiel du théâtre classique espagnol. J'ai à l'esprit le statut mythique qu'ont Molière ou Shakespeare pour leurs compatriotes respectifs.

Il est vrai que la tradition critique espagnole n'a pas compté dans ses rangs une figure de l'envergure (presque de gourou) d'un Harold Bloom pour revendiquer mondialement sa littérature. Concrètement, le théâtre classique espagnol n'a pas eu au XXème siècle de Giorgio Strehler –qui a revitalisé la *Commedia dell'Arte* depuis son *Piccolo Teatro di Milano*–, de Peter Brook –dont le dévouement déclaré par le poète anglais s'est concrétisé dans ses travaux avec la *Royal Shakespeare Company*–, ou d'Antoine Vitez –avec sa révision permanente de la mise en scène des classiques français–. Le travail minutieux de ces professionnels a contribué à situer les classiques de leurs traditions respectives dans les premières places du théâtre classique occidental. Néanmoins, l'Espagne a manqué d'un théoricien et/ou d'un metteur en scène suffisamment brillant et passionné des classiques nationaux pour leur apporter une dimension universelle.

Même si un seul défenseur éminent du théâtre hispanique n'aurait certainement pas été suffisant pour le relancer, vu la position marginale que la littérature classique espagnole a occupé –excepté l'icône qu'est *Don Quichotte*– dans le domaine littéraire européen et ce pendant trois siècles. Si le canon est déterminé par le pouvoir économiques des nations, le retard espagnol de plusieurs siècles en comparaison avec la grande majorité des pays européens a relégué les auteurs classiques à la périphérie de la tradition théâtrale européenne. De la même manière, et depuis le XVIIIème siècle, la détermination d'Espagnols et d'étrangers à différencier la littérature espagnole et à la « particulariser » ou à la « nationaliser » a agi au détriment de son universalité, malgré l'effort louable de la philologie pour modifier ce paradigme ces dernières décennies. Dans le cas concret de la comédie baroque, sa lecture comme expression unitaire de la cosmovision d'un peuple espagnol dominé par la foi catholique et soumis aux lois de l'honneur, sa considération comme une dramaturgie homogène attachée à un espace et à une époque, a empêché une exportation culturelle standardisée à l'époque moderne. A cause de ces usages, et à la différence de Shakespeare, Corneille, Racine, Goethe ou Schiller, la comédie est nationale mais pas internationale.

Le canon est une construction historique, selon les dernières théories, et c'est pourquoi il est inconstant et modifiable. Grâce à une pression adéquate exercée en son



sein, on peut arriver à une déstabilisation qui permet d'intégrer de nouveaux éléments, soit aux principaux endroits, ou bien autour du noyau. Il est possible d'agir sur la direction que prend le canon. Dans le cas du théâtre baroque espagnol, il ne s'agit pas d'un problème d'ordre qualitatif : sa complexité et sa richesse, textuellement et scéniquement parlant, impossibles à synthétiser dans ces quelques lignes, le désignent comme un candidat idéal pour être intégré au canon occidental. Le produit est de première importance, mais son *marketing* a été soit inexistant, soit n'a pas marché à cause de la pauvreté de ses mécanismes.

En effet, aujourd'hui la position mondiale de la dramaturgie du Siècle d'Or dépend de la politique culturelle de l'État, qui a parfois prouvé son efficacité sur le plan international avec des projets comme el *Instituto Cervantes*. L'économie est la pièce maîtresse qui alimente tout le processus. Sont tout aussi importantes la confiance et la fierté des institutions et du peuple entier pour son patrimoine artistique national, dont on devrait se familiariser à partir d'une politique éducative adéquate. La culture hispanique du XXI<sup>ème</sup> siècle ne peut se permettre d'avoir Calderón de la Barca et Lope de Vega ailleurs qu'aux côtés de Goldoni, Shakespeare et Molière. C'est en ce sens que la société mondiale postmoderne nous oblige à commencer à avoir un regard vers l'extérieur, dans tous les sens possibles du terme.

Il faut avoir un regard vers l'extérieur de la recherche traditionnel et canonique, peu habituée à la transversalité, concentrée majoritairement sur le texte dramatique ; vers l'extérieur des lectures rebattues des classiques pour les analyser depuis des points de vue encore inexplorés ; vers l'extérieur des méthodes d'enseignement du théâtre classique espagnol pour privilégier la découverte d'autres voies de formation et, par conséquent, favoriser la création de nouvelles générations de spectateurs compétents ; vers l'extérieur des frontières du pays, aussi bien pour exporter nos productions que pour observer comment les autres nations les reçoivent et comment celles-ci exportent les leurs ; vers l'extérieur du canon du théâtre classique espagnol hérité de la modernité pour oser la surprise et la différence ; vers l'extérieur de la culture en langue espagnole, faisant ainsi de Lope de Vega et de Calderón de la Barca des dramaturges européens ; vers l'extérieur des élites philologiques pour ne pas oublier que la majorité des metteurs en scène espagnols préfère, entre Shakespeare et Lope de Vega, l'auteur étranger pour réaliser une mise en scène avec leur troupe, ou encore que l'on ne fait même plus lire dans les lycées d'Espagne

*La vida es sueño*, *El perro del hortelano* ou *El alcalde de Zalamea*, alors que partout dans le monde on étudie *Hamlet* ou *Le songe d'une nuit d'été*.

La *Compañía Nacional de Teatro Clásico*, en tant qu'institution prestigieuse soutenue publiquement, en tant qu'entité officielle responsable de la révision et de la diffusion des auteurs classiques espagnols depuis les planches, joue un rôle fondamental dans ce « regard vers l'extérieur », dans ce changement de paradigme. Ce n'est pas en vain que cette thèse a voulu revendiquer son irremplaçable rôle dans la création d'un concept contemporain de classique espagnol en scène et, par conséquent, dans l'élaboration d'un nouvel imaginaire autour de la dramaturgie du Siècle d'Or, loin des préjugés de jadis. C'est à juste titre que les réussites de la Compagnie ont été fêtées. Mais le XXI<sup>ème</sup> siècle propose des défis de haut niveau et n'est pas des moindres celui de confronter l'internationalisation des produits artistiques de la CNTC, dont la marque de qualité est déjà toute faite par un solide parcours étoffé de grands professionnels et d'excellents spectacles. Seul la Compagnie, grâce à sa capacité à transmettre les valeurs de la théâtralité du Siècle d'Or au moyen de tournées de grande envergure et d'impact, peut apporter la pierre de touche pour l'universalisation du théâtre classique espagnol.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALONSO DE SANTOS, José Luis, "Tradición y modernidad del teatro clásico", en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 239-240.

ARELLANO, Ignacio, "Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español", en *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, J. M. Díez Borque y J. Alcalá-Zamora (coord.), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 53-77.

BRECHT, Bertolt, "Intimidación por los clásicos", *ADE teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 103, 2004, pp. 37-38.

BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Península, Barcelona, 2012.

BROOK, Peter, *Hilos de tiempo*, Madrid, Siruela, 2003.

BUENO, Manuel, "El gusto por lo clásico", *Nuevo Mundo*, 30/11/1923, s. p.

- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, "Lope entra en la casa de Shakespeare", *El País*, 29/08/2014.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, "Más sobre la globalidad crítica", en *Teoría de la crítica literaria*, P. Aullón de Haro (ed.), Madrid, Trotta, 1994, pp. 511-541.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, *Trabajo dramático y puesta en escena*, vol. 2, Madrid, Asociación de Directores Escena de España, 1991.
- JAMESON, Fredric, "El posmodernismo y la sociedad de consumo", en *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo (1983-1998)*, Buenos Aires, Manantial, 1999, p. 15-38.
- MARSILLACH, Adolfo, "Nosotros y la fiesta", en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 116-117.
- MASCARELL, Purificació, "El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XX", *Teatro de palabras*, nº 7, 2013, pp. 305-317, consultable en: <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07Rep/17MascarellPurificacio.pdf>>
- OLEZA, Joan, "La traza y los textos. A propósito del autor de *La estrella de Sevilla*", en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, 1999*, C. Strosetzki (coord.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 42-68.
- PAULSON, William, "El futuro de los pasados", en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, E. García Santo-Tomás (coord.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 461-470.
- RAFTER, Denis, "Los ingleses saben que exportar su teatro clásico equivale a potenciar la economía nacional", en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, M. Bastianes, E. Fernández y P. Mascarell (eds.), Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 338-341.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, "La Estrella de Sevilla y Claramonte", *Crítica*, nº 21, 1983, pp. 5-31.
- STREHLER, Giorgio, *Yo, Strehler: conversaciones con Ugo Ronfani*, Barcelona, Ultramar, 1987.
- THACKER, Jonathan, "La puesta en escena del teatro clásico español en Gran Bretaña: estado de la cuestión y últimas tendencias", en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, M. Bastianes, E. Fernández y P. Mascarell (eds.), Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 247-263.
- THACKER, Jonathan, *A Companion to Golden Age Theatre*, Woodbridge, Tamesis, 2007a.
- THACKER, Jonathan, «History of Performance in English», en *The Spanish Golden Age in English: Perspectives on Performance*, C. Boyle, D. Johnston y J. Morris (eds.), London, Oberon, 2007b, pp. 15-30.
- TORRES, Rosana, "El redescubrimiento del teatro clásico", *El País*, 28/01/1989.

UBERSFELD, Anne, *Antoine Vitez: metteur en scène et poète*, Paris, Editions des Quatre-Vents, 1994.

ZUBIETA, Mar, “El complejo y discreto diseño de la política cultural. Entrevista a José Manuel Garrido”, *Cuadernos de teatro clásico. 25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, nº 28, vol. I, M. Zubieta (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2012, pp. 27-36.





## **6. BIBLIOGRAFÍA**





## Artículos, reportajes, reseñas, crónicas o entrevistas en medios de comunicación divulgativos

- ABC*, “Comedia ligera con cebo clásico”, 18/10/1997.
- AIZARNA, Santiago, “El juego del cine sobre teatro”, *El Diario Vasco*, 09/09/1988.
- ANTÓN, Jacinto, “La Compañía Nacional de Teatro Clásico encarga montajes a Font, Bieito y Belbel”, *El País*, 14/01/2000.
- ARAGAY, Ignasi, “Calixt Bieito fa un «La vida es sueño» interactiu i contemporani”, *Avui*, 22/03/2000.
- ARCO, Antonio, “*El alcalde de Zalamea*: un trabajo riguroso”, *La Verdad*, 13/08/1989.
- ARJONA, Emilio, “El médico de su honra, clamorosa acogida en Almagro”, *ABC*, 10/07/94.
- AVILÉS, Juan Carlos, “Un clásico tal cual”, *Guía del ocio*, 21/11/1988.
- AYANZ, Miguel, “Un colorido *Don Gil*”, *La Razón*, 02/07/06, p. 52.
- BAREA, Pedro, “Un típico Marsillach sobre el clásico Calderón”, *Deia*, 1988.
- BARRASA, Francisco, “Calderón con trasunto cinematográfico suponen *Antes que todo es mi dama*”, *El Norte de Castilla*, 25/08/1988.
- BARRENA, Begoña, “Los cimientos de nuestra realidad”, *El País* (Cataluña), 02/10/2005, p. 50.
- BEJARANO, Fernando, “Marsillach reúne cine y teatro en *Antes que todo es mi dama*”, *Diario 16*, 13/09/1987.
- BENACH, Joan-Anton, “El reencuentro feliz de Pedro Crespo”, *La Vanguardia*, 05/03/1989.
- BENACH, Joan-Anton, “Bieito y el príncipe enfurecido”, *La Vanguardia*, 29/03/2000.
- BENACH, Joan-Anton, “Lope de Vega y los fascistas”, *La Vanguardia*, 01/10/2005, p. 49.
- BRAVO, Julio, “Jóvenes, pero sobradamente clásicos”, *ABC*, 11/06/2007, pp. 80-81.
- BUENO, Manuel, “El gusto por lo clásico”, *Nuevo Mundo*, 30/11/1923, s. p.
- CABRALES, José Manuel, “*Peribáñez y el comendador de Ocaña*”, *Diario Montañés*, 03/12/2002.
- CARUANA, Pablo, “Bieito: «Quiero que Segismundo tenga todo el horror del siglo XX en sus ojos»”, *La Razón*, 07/10/2000.
- CASAS, Joan, “Celebració amb interrogants”, *Diario de Barcelona*, 4/3/1989.
- CASTRO, Antón, “Un Calderón de película”, *El Día*, 27/09/1988.

- CAUBET, Damián, “La otra cara de Calderón”, *Diario de Mallorca*, 17/05/1988.
- CENTENO, Enrique, “*La verdad sospechosa*”, *Diario 16*, 30/11/1991.
- CENTENO, Enrique, “Crónica de un horroroso crimen”, *Diario 16*, 09/07/1994.
- CENTENO, Enrique, “Un juego sin juguetes”, *Diario 16*, 11/05/1997.
- CORRAL, Pedro, “*Antes que todo es mi dama*, sueño fílmico sobreimpresionado en el teatro de Calderón”, *ABC*, 13/09/1987.
- CORROTO, Paula, “La cantera del Clásico”, *Público*, 15/12/2007, p. 43.
- CUADRADO, Núria, “La mirada en el espejo de *La vida es sueño*”, *El Mundo*, 22/03/2000.
- DÍAZ SANDE, José Ramón, “Tremenda venganza sin emoción”, *Reseña*, nº 359, abril de 2004, pp. 16-17.
- DORIA, Sergi, “Un Lope con camisa negra”, *ABC* (Cataluña), 01/10/2005, p. 13.
- El País*, “Andrea D’Odorico se desvincula del montaje de Miró *El anzuelo de Fenisa*”, 05/05/1997.
- F. R., “Crimen imperfecto”, *El Día de Baleares*, 23/08/1986.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, “Lope entra en la casa de Shakespeare”, *El País*, 29/08/2014.
- FLORIDOR, “Mentidero teatral”, *ABC*, 22/10/1905.
- GALÁN, Eduardo, “*El alcalde de Zalamea*, la pureza de Calderón”, *Ya*, 11/11/1988a.
- GALÁN, Eduardo, “El arte de emocionar y divertir con los clásicos”, *Ya*, 3/12/1988b.
- GALINDO, Carlos, “Pilar Miró: «Como en *La verdad sospechosa*, ahora hay mentirosos con pedigrí»”, *ABC*, 18/11/1991.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, “La Compañía Nacional de Teatro Clásico se estrenará en Buenos Aires”, *ABC*, 14/03/1986.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, “Honor y lucha de clases. *Peribáñez y el comendador de Ocaña*”, *ABC*, 09/10/2002.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, “Amor culpable”, *ABC*, 01/05/2005, p. 66.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, “Episodios nacionales”, *ABC*, 01/11/2005.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, “Las bizarrías de Belisa”, *ABC*, 27/12/2007, p. 68.
- GARCÍA SALEH, Alberto, “«El arte de dirigir teatro tiene que ver con captar sensibilidades y proyectarlas»”, *La Provincia. Diario de las Palmas*, 27/06/2005, p. 16.
- GARCÍA, Sebastián, “La Compañía Nacional de Teatro hace en Sevilla su estreno español”, *El País*, 26/05/1986.

- GIL, Carlos, "El pulso del destino", *Diario Gara*, 14/07/2000.
- GUERENABARRENA, Juanjo, "La singular modernidad del honor", *El público*, diciembre de 1988.
- GUZMÁN, Almudena, "El beneficio de la duda", *ABC*, 06/10/2000.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, "Sencillez y elegancia", *El País*, 30/04/1981.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, "Un Calderón confundido y disperso", *El País*, 25/10/1986.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, "Calderón como autor cómico", *El País*, 26/09/1987.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, "El sueño del fraile", *El País*, 28/09/1988a.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, "Pedro Crespo sobrevive", *El País*, 16/11/1988b.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, "Un espectáculo inteligente y bello", *El País*, 01/12/1991.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, "Otros quince minutos de aplausos", *El País*, 25/09/1992.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, "Una despedida", *El País*, 22/01/1995.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, "El eterno comercio", *El País*, 11/05/1997.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, "Pobre Cervantes", *El País*, 06/02/2005, p. 42.
- HERA, Alberto de la, "La belleza de una obra de arte difícilmente superable", *Ya*, 17/11/1988.
- HERA, Alberto de la, "Un Calderón soberbio y contradictorio", *Guía del Ocio*, 20/10/2000.
- HERA, Alberto de la, "Un gran clásico demasiado esquemático", *La guía del ocio*, 31/10/2002.
- HERMOSO, Borja, "Pilar Miró dice que «a los clásicos hay que tratarlos como son, sin adornos»", *El Mundo*, 06/05/1997.
- HERRERO, Fernando, "Polémico montaje", *El Norte de Castilla*, 22/10/2000.
- J. I. G., "Calderón, desde Nueva York", *ABC*, 01/10/1983.
- LADÉVÉZE, "La multiculturalidad en Calderón", *La Gaceta de los Negocio*, 18/11/2005.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, "Antes que todo es mi dama de Calderón", *ABC*, 03/07/1988.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, "La verdad sospechosa", *ABC*, 23/02/1992.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, "Una española entre los turcos", *ABC*, 11/10/1992.
- LEY, Pablo, "Formidable", *El País*, 29/03/2000.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, "Antes que todo es mi dama, gran invención de Adolfo Marsillach", *ABC*, 26/09/1987.

- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, “Un *Alcalde de Zalamea*, pleno de José Luis Alonso”, *ABC*, 16/11/1988.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, “*La verdad sospechosa* y su «razonable actualidad», en la Comedia”, *ABC*, 01/12/1991.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, “«La gran sultana» de Cervantes, en el Teatro de la Comedia”, *ABC*, 24/09/1992.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, “*El anzuelo de Fenisa*, un enredo de Lope de Vega muy del gusto actual”, *ABC*, 09/05/1997.
- MARQUERÍE, Alfredo, “*El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega, en el María Guerrero”, *ABC*, 04/03/1961.
- MARTÍNEZ VELASCO, Julio, “*El médico de su honra*”, *ABC* (Sevilla), 27/05/1986.
- MARTORELL, Pep, “Teatre en estat pur”, *El Punt*, 09/04/2000.
- MARTORELL, Pep, “Artificis del poder”, *El Punt*, 01/10/2005, p. 51.
- MEDINA VICARIO, Miguel, “Entrevista con Adolfo Marsillach”, *Reseña*, 1987, nº 172, pp. 34-37.
- MEDINA VICARIO, Miguel, “*El médico de su honra*. Buen comienzo de la Compañía de Teatro Clásico”, *Reseña*, nº 169, 1989, pp. 7-8.
- MEDINA VICARIO, Miguel, “*El médico de su honra*. Cambio de actores”, *Reseña*, nº 254, 1994, pp. 21-22.
- MONLEÓN, José, “*El alcalde de Zalamea*”, *Diario 16*, 25-11-1988.
- NEGRÍN, Florentino, “Lope en (gran) tragedia”, *La clave*, 20/05/2005, p. 94.
- OLIVA, César, “Opiniones positivas sobre *El alcalde de Zalamea*”, *La verdad*, 08/10/1988.
- OLIVARES, Juan Carlos, “¿Aún sueña el príncipe?”, *ABC*, 26/10/1996.
- OLIVARES, Juan Carlos, “Bieito, un nuevo vigor dramático”, *ABC*, 22/03/2000.
- OLMO DEL, Álvaro, “La calidad de lo invisible”, *El Mundo*, 20/10/1997.
- ORTEGA, Desirée, “Malos sueños antes de las Navidades”, *Diario de Sevilla*, 16/11/2000.
- P. M. R., “Remozar los clásicos”, *Diario de Mallorca*, 23/08/1986.
- PAVÓN, Luis, “El divertido sultanato de Marsillach”, *ABC de Sevilla*, 09/09/1992.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, “Jesús Puente no cree que Pedro Crespo sea el papel de su vida”, *El Periódico*, 1989.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, “Bieito recrea en el Teatre Romea un cuento tenebroso”, *El Periódico*, 19/03/2000a.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, “Un espectáculo rompedor”, *El Periódico*, 29/03/2000b.

- PÉREZ MARTÍN, Miguel, "Auto sacramental al desnudo", *El País*, 3/8/2012.
- PIÑA, Begoña, "Pilar Miró: «Tenía que demostrar que en mí había una persona que se podía reír de todo»", *Diario 16*, 16/11/1991.
- RAGUÉ-ARIAS, María José, "Sobria elegancia", *El Mundo*, 21/10/1997.
- RAGUÉ-ARIAS, María José, "Calderón, nuestro contemporáneo", *El Mundo*, 29/03/2000.
- RÓDENAS, Miguel, "Inauguración de la temporada del Español con *Peribáñez y el comendador de Ocaña*", *ABC*, 19/11/1942.
- SAGARRA, Joan de, "Cervantes, condenado al éxito", *El País*, 08/09/1992.
- SAMANIEGO, Fernando, "Francisco Nieva, premio nacional de Teatro por *Los baños de Argel*", *El País*, 16/01/1980.
- SANTOS, Felipe, "La esencia se desnuda", *Actualidad Económica*, 01/05/2009, p. 54.
- SEGURA, Florencio, "*El castigo sin venganza*. ¡Ay, el verso!", *Reseña*, nº 160, enero de 1986, pp. 5-7.
- SILES, Jaime, "El médico de su honra", *Blanco y Negro*, 25/05/1995.
- TORRES, Rosana, "El teatro es un juego y yo reivindico mi derecho a jugar", *El País*, 14/09/1987.
- TORRES, Rosana, "Alonso, hechizado por Calderón", *El País*, 11/11/1988.
- TORRES, Rosana, "El redescubrimiento del teatro clásico", *El País*, 28/01/1989.
- TORRES, Rosana, "Eduardo Vasco, nuevo director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico", *El País*, 13/07/2004.
- TORRES, Rosana, "Lope y los menores de 30", *El País*, 03/07/2007, p. 35.
- UMBRAL, Francisco, "Pilar, Pilar", *El Mundo*, 01/12/1991.
- VALCÁRCEL, Francisco, "Calderón, hoy", *El Diario Montañés*, 25/09/2000.
- VEDIA, Bartolomé de, "Interesante concepción escénica para una obra de Calderón", *La Nación*, 20/04/1986.
- VERDÚ, Miguel, "*El pintor de su deshonra*", *Guía del Ocio de Madrid*, 11/04/2008, p. 59.
- VEZA, Juan Luis, "*Los baños de Argel*", *Reseña*, nº 124, 1980, pp. 20-21.
- VEZA, José Luis, "*La verdad sospechosa*. Esplendor funcional", *Reseña*, nº 225, 1992, p. 25.
- VILLÁN, Javier, "¡Viva la fiesta!", *El Mundo*, 25/09/1992.
- VILLÁN, Javier, "Calderón insólito" en *El Mundo*, 21/11/1993.
- VILLÁN, Javier, "Fenisa o el timo del tocomochó", *El Mundo*, 09/05/1997.

VILLÁN, Javier, “El Duque y el Duce”, 01/05/2005, p. 55.

VILLÁN, Javier, “Lope, entre primores”, *El Mundo*, 08/01/2008, p. 43.

VILLORA, Pedro Manuel, “José Luis Alonso de Santos propone un *Peribáñez* musical”, *ABC*, 06/07/2002.

VILLORA, Pedro, “«Me he convertido en un experto en leer planos»”, *El Mundo*, 21/04/2005, p. 12.

VIZCAÍNO, Juan Antonio, “Los rotuladores del Prado”, *La Razón*, 08/10/2000.

ZAPATER, Juan, “Comedia de capa y espada”, *Navarra Hoy*, 14/08/1988.

## Bibliografía general

- ADILLO, Sergio, “La adaptación de un texto clásico para su puesta en escena hoy. El caso de *La vida es sueño*”, en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, M. Bastianes, E. Fernández y P. Mascarell (eds.), Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 1-21.
- AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2000.
- AGUILERA SASTRE, Juan, “Antecedentes republicanos de los teatros nacionales”, en *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)*, vol. I, A. Peláez (ed.), Madrid, INAEM/Ministerio de Cultura, 1993, pp. 1-39.
- AGUILERA SASTRE, Juan, *El debate sobre el teatro nacional en España (1900-1939). Ideología y estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002.
- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, vol. II, Madrid, Gredos, 1967.
- ALCALÁ ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, José, “La cuarta interpretación de *La vida es sueño*”, *Cuadernos de Teatro Clásico. Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2000*, nº 15, J. M. Díez Borque (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2001, pp. 77-88.
- ALONSO CUENCA, Roberto, “Calderón singular: su puesta en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”, en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico de Almagro (julio, 2000)*, F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 411-427.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, “Peribáñez y el Comendador de Ocaña”, en *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las XXIV Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2001*, F. B. Pedraza, R. González y E. Marcello (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 53-67.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, “Conversaciones con el director de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*”, *Cuadernos de Teatro Clásico. Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002*, nº 17, F. B. Pedraza (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2003, pp. 77-79.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, “Tradición y modernidad del teatro clásico”, en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 239-240.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, *Manual de teoría y práctica teatral*, Madrid, Castalia, 2007a.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, “Mis puestas en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”, en *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006): Actas del XVI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, J. Romera Castillo (coord.), Madrid, Visor, 2007b, pp. 27-34.

- ALONSO MAÑES, José Luis, "Programa de mano de *El alcalde de Zalamea* (1988)", en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 67-69.
- ALONSO MAÑES, José Luis, *Teatro de cada día: escritos sobre teatro*, J. A. Hormigón (ed.), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de España, 1991.
- ALVAR, Manuel, "Reelaboración y creación en *El castigo sin venganza*", en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, R. Doménech (ed.), Madrid, Cátedra, 1987, pp. 207-222.
- AMORÓS, Andrés, "Aquel autobús", en *20 años de la CNTC (1986-2006)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 217-218.
- ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1988.
- ANDURA VALERA, Fernanda, "Calderón en la escena española: 1900-2000", en *Calderón en escena: Siglo XX*, J. M. Díez Borque y A. Peláez (eds.), Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000, pp. 123-156.
- ARATA, Stefano (ed.), *El acero de Madrid*, de Lope de Vega, Madrid, Castalia, 2000.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARELLANO, Ignacio, "La comedia de capa y espada. Convenciones y rasgos genéricos", en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, I. Arellano (ed.), Madrid, Gredos, 1999, pp. 37-69.
- ARELLANO, Ignacio, "Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español", en *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, J. M. Díez Borque y J. Alcalá-Zamora (coord.), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 53-77.
- ARMENDÁRIZ, Ana (ed.), *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, Frankfurt am Main / Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- ARTAUD, Antonin, "El teatro de la crueldad. Primer manifiesto (1932)", en *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, J. A. Sánchez (ed.), Madrid, Akal, 1999, pp. 199-208.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, vol. 7, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1948-1958.
- AUB, Max, *Crímenes ejemplares*, Madrid, Calambur, 1996.
- AZORÍN, "«Nuevo prefacio» a *Lecturas españolas*", en *Obras escogidas*, vol. II, M. Á. Lozano Marco (ed.), Madrid, Espasa, 1998.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de, *Theatro de los teatros de los passados y presentes siglos*, D. Moir (ed.), Londres, Tamesis, 1970.
- BANDERA, Cesáreo, *Mímesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid, Gredos, 1975.



- BARTHES, Ronald, "Las enfermedades de la indumentaria teatral", en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 65-75.
- BARTHES, Ronald, "Literatura y significación", en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 309-330.
- BASTIANES, María; FERNÁNDEZ Esther; MASCARELL, Purificació (eds.), *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2014.
- BELBEL, Sergi, "Conversaciones con el director de *El alcalde de Zalamea*", en *Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2000*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2001, pp. 237-240.
- BENTLEY, Bernard P. E. (ed.), *Antes que todo es mi dama*, de Calderón de la Barca, Kassel, Reichenberger, 2000.
- BERENGUER, Ángel y PÉREZ, Manuel, *Tendencias del teatro español durante la Transición política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- BIEITO, Calixto, "Conversaciones con el Director de *La vida es sueño*", *Cuadernos de Teatro Clásico. Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2000*, nº 15, J. M. Díez Borque (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2001, pp. 97-100.
- BINGHAM KIRBY, Carol, "Hacia una definición precisa del término *refundición* en el teatro clásico español", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, vol. II, A. Vilanova (coord.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 1005-1012.
- BLECUA PERDICES, Alberto, "*Peribáñez*: Valor y sentido de la comedia villanesca", *Cuadernos de Teatro Clásico. Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002*, nº 17, F. B. Pedraza (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2003, pp. 163-188.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental : la escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.
- BORJA, Jordi y MASCAREÑA, Tona, "El V Centenario y la imagen de España en el mundo", *Anuario Internacional CIDOB*, nº1, 1992, pp. 89-96.
- BORREGO, Manuel, "Diana, Laura y Fenisa o las leyes del deseo en tres obras de Lope de Vega", *Pandora: revue d'études hispaniques*, nº 8, 2008, pp. 309-326.
- BRECHT, Bertolt, "Intimidación por los clásicos", *ADE teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 103, 2004, pp. 37-38.
- BRINES, Francisco, "Programa de mano de *El alcalde de Zalamea* (1988)", en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 69-72.

- BROCH, Hermann, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1970.
- BROOK, Peter, *Hilos de tiempo*, Madrid, Siruela, 2003.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Península, Barcelona, 2012.
- CAAMAÑO BOURNACELL, José, "Valle-Inclán y el concepto del teatro. Una carta inédita del gran dramaturgo gallego", *Boletín de la Real Academia Gallega*, nº 355, 1973, pp. 3-20.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès Dramaturge. Un théâtre à naître*, París, Presses Universitaires de France, 1977.
- CANAVAGGIO, Jean, *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, nº 28, sept.-oct., 1992, sin pp.
- CANTALAPIEDRA, Fernando, *El teatro español de 1960 a 1975. Estudio socio-económico*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- CARREÑO, Antonio (ed.), *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 1990.
- CARRIÓN, María Mercedes, "The Burden of Evidence: Performances of Marriage, Violence, and the Law in *El médico de su honra*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 27, nº 3, 2003, pp. 447-468.
- CARRIÓN, María Mercedes, "Mencía (in)visible: tragedia y violencia doméstica en *El médico de su honra*", en *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, F. de Armas, L. García Lorenzo y E. García Santo-Tomás (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 429-448.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1974.
- CASTRO, Américo, *Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1916.
- CELIS SÁNCHEZ, María Ángela, "Crónica sobre el coloquio: *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega", en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*, F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 375-380.
- CIENFUEGOS, Gema, "Calderón entre líneas: osadía y heterodoxia a escena con el Teatro Corsario", en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, M. Bastianes, E. Fernández y P. Mascarell (eds.), Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 105-129.
- COENEN, Eric (ed.), *A secreto agravio, secreta venganza*, de Calderón de la Barca, Madrid, Cátedra, 2011.
- CONTE, Paula (dir.), *Imprescindibles. ¿Quién fue Pilar Miró?*, RTVE, 2012, consultable en: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-quien-fue-pilar-miro/1120308/>>.

- CORNAGO BERNAL, Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor, 1999.
- CORNAGO, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los "realismos"*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- CORVIN, Michel, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985.
- COTARELO, Armando, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- CRUCIANI, Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Roma, Laterza, 1992.
- CRUICKSHANK, Don W. (ed.), *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, Castalia, Madrid, 2010.
- CUENCA, Luis Alberto de, programa de mano de *La gran sultana*, en *20 años en escena, 1986-2006*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, p. 124.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *Origen y apogeo del género chico*, Madrid, Revista de Occidente, 1949.
- DELGADO, Lau (dir.), *Imprescindibles. Calixto Bieito*, RTVE, 2013, consultable en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-calixto-bieito/1733027>
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- DÍEZ BORQUE, José María, "Antes que todo es mi dama o el placer del mecanismo", en *Antes que todo es mi dama* de Pedro Calderón de la Barca, texto revisado por Rafael Pérez Sierra, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 3-20.
- DÍEZ BORQUE, José María y PELÁEZ Andrés (eds.), *Calderón en escena: Siglo XX*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000.
- DÍEZ BORQUE, José María, y PELÁEZ, Andrés (eds.), "Relación de destacadas puestas en escena de la obra de Calderón en el siglo XX", en *Calderón en escena: siglo XX*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000, pp. 375-378.
- DÍEZ BORQUE, José María, "Versión de *Peribáñez*", *Cuadernos de Teatro Clásico. Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002*, nº 17, F. B. Pedraza (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2003, pp. 81-93.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, "Teatro clásico y canción tradicional", *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 3, 1989, pp. 29-44.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio, "«Sin discrepar de la verdad un punto». *La gran sultana*: ¿Un canto a la tolerancia?", *Lectura y signo*, nº 1, 2006, pp. 302-322.

- DOMÉNECH, Fernando, "Un adusto paladín de Trento (Calderón y sus tópicos)", *ADE teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 83, 2000, pp. 65-77.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, "De la escena al manual. El canon moderno de Lope de Vega", en *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, H. Ehrlicher y S. Schreckenberg (eds.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 53-82.
- DOMÉNECH, Ricardo, "Lecturas de los clásicos", *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, nº 4, 2000, pp. 9-18.
- DOPICO BLACK, Georgina, *Perfect Wives, Other Women: Adultery and Inquisition in Early Modern Spain*, Durham, Duke University Press, 2001.
- DORT, Bernard, *Tendencias del teatro actual*, Madrid, Fundamentos, 1975.
- DORT, Bernard, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.
- DOUGHERTY, Dru, "Talia convulsa: la crisis teatral de los años veinte", en *Ensayos sobre teatro español de los años 20*, R. Lima y D. Dougherty (eds.), Murcia, Universidad de Murcia, 1984.
- DOUGHERTY, Dru, "El legado vanguardista de Tirso de Molina", en *V Jornadas de teatro clásico español. El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo*, J. A. Hormigón (coord.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, vol. II, pp. 13-28.
- DUBATTI, Jorge, *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel, *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, Madrid, Iberoamericana, 1998.
- FACIO, Ángel, "Don Pedro Calderón, precursor del vodevil", en *La década de oro en la comedia española. 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro (julio de 1996)*, F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 159-166.
- FERNÁN GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo*, Madrid, Debate, 1998.
- FERNÁNDEZ, Esther, *Eros en escena: Erotismo en el teatro del Siglo de Oro*, Delaware, Juan de la Cuesta, 2009.
- FERNÁNDEZ, Esther, "Viaje del Parnaso: Una odisea de títeres en escena", *Bulletin of Cervantes Society of America*, vol. XXXI, nº 2, 2011, pp. 85-103.
- FERNÁNDEZ, Esther, "La moza de cántaro y la coreografía de la palabra poética", *Hispania*, 2012, vol. 95, nº 2, pp. 247-257.
- FERNÁNDEZ, Esther, "Del enredo barroco al minimalismo bizarro: *Las bazarrias de Belisa* y la renovación escénica de los clásicos", *Comedia Performance*, vol. 10, nº 1, 2013, pp. 153-194.

- FERNÁNDEZ, José Ramón, "Conversaciones con Cayetano", *ADE teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 82, 2000, pp. 288-291.
- FERRER VALLS, Teresa (ed.), "Introducción biográfica y crítica", en *La viuda valenciana*, de Lope de Vega, Castalia, Madrid, 2001, pp. 7-74.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Kassel, Reichenberger, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1999.
- FISCHER, Susan L., "Así que pasen cinco años: trayectorias escénicas de la Compañía Nacional de Teatro Clásico", *Anales de literatura española contemporánea*, 2000, vol. 25, nº 3, pp. 765-820.
- FISCHER, Susan L., "Vigencia escénica de Calderón: La Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1986-2000", en *Ayer y hoy de Calderón*, J. M. Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón (eds.), Madrid, Castalia, 2002, pp. 303-326.
- FISCHER, Susan, *Reading Performance: Spanish Golden-Age Theatre and Shakespeare on the Modern Stage*, Woodbridge, Tamesis, 2009.
- FLOECK, Wilfried, "El teatro español contemporáneo (1939-1993): Una aproximación panorámica", en *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, A. de Toro y W. Floeck (coord.), Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 1-46.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2003.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (dir.), *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, "Más sobre la globalidad crítica", en *Teoría de la crítica literaria*, P. Aullón de Haro (ed.), Madrid, Trotta, 1994, pp. 511-541.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel, "Incomunicación en la dramaturgia calderoniana", en *Hacia calderón. Octavo coloquio anglogermánico* (Bochum, 1987), H. Flasche (ed.), Stuttgart, Franz Steiner, 1988, pp. 13-29.
- GARCÍA LORCA, Francisco, "Vino viejo en odres nuevos: Benjamín Palencia, escenógrafo de Calderón", en *La Barraca. Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopía*, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2011.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, "La Gran Sultana de Miguel de Cervantes: Adaptación del texto y puesta en escena", *Anales cervantinos*, nº 32, 1994, pp. 117-136.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, y MUÑOZ CARABANTES, Manuel, "El teatro de Calderón en la escena española (1939-1999)", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 77, nº 1, 2000, pp. 421-434.

- GARCÍA LORENZO, Luciano, "Corrigiendo a Cervantes. Signos de teatralidad y puesta en escena: *La Gran Sultana* (1992)", en *Emocionar escribiendo: teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, L. Gentili y R. Londero (eds.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 255-266.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, "*El médico de su honra* (1986) y los inicios de la Compañía Nacional de Teatro Clásico", en *Calderón: del manuscrito a la escena*, F. A. de Armas y L. García Lorenzo (eds.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 335-349.
- GARCÍA MAY, Ignacio, "El grito y la palabra", *Cuadernos de Teatro Clásico. 25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, nº 28, vol I, M. Zubietta (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2012, pp. 83-110.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, *Teatro y fascismo en España. El itinerario de Felipe Lluch*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del Fénix. Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, "Eros móvil: encuentros clandestinos en los carruajes lopescos", en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 2012*, F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 213-234.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (ed.), *Las bizarrías de Belisa*, de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 2004.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro (ed.), *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, Barcelona, Crítica, 2009.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, "Mujeres y criados, una comedia recuperada de Lope de Vega", *Revista de Literatura*, vol. LXXV, nº 150, 2013, pp. 417-438.
- GIBSON, Ian, *Federico García Lorca, 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1987.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, de Miguel de Cervantes, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, Javier (dir.), *Mapa de programación de los espacios escénicos asociados a la red (2012)*, Red española de teatros, auditorios, circuitos y festivales de titularidad pública / Universidad de Valladolid, 2013, consultable en: <[http://www.redescena.net/descargas/proyectos/mapa\\_de\\_programacio&769;n\\_\\_\\_\\_26\\_de\\_junio\\_de\\_2013.pdf](http://www.redescena.net/descargas/proyectos/mapa_de_programacio&769;n____26_de_junio_de_2013.pdf)>
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Manual de crítica literaria contemporánea*, Madrid, Castalia, 2008.
- GÓMEZ RUBIO, Gema, "Coloquio sobre *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*", en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, F. B. Pedraza, R. González Cañal y E.

- Marcello (eds.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 307-314.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, "Crónica de la mesa redonda: *La gran sultana*", en *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1993*, F. B. Pedraza y R. González Cañal (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pp. 145-148.
- GONZÁLEZ PUCHE, Alejandro, *Pedro de Urdemalas. La aventura experimental del teatro cervantino*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, "*Las bizarrías de Belisa* o la última bala contra los pájaros nuevos", *Monteagudo*, nº 15, 2010, pp. 105-118.
- GONZÁLEZ, Aurelio, "*Las bizarrías de Belisa*: texto dramático y texto espectacular", en *El escritor y la escena*, vol. II, Y. Campbell (ed.), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 143-153.
- GRANDA MARTÍN, Juan José, "Calderón, los cómicos y el verso en el siglo XX", en *Calderón en escena: Siglo XX*, J. M. Díez Borque y A. Peláez (eds.), Madrid, Consejería de Cultural de la Comunidad de Madrid, 2000, pp. 13-27.
- GUTIÉRREZ CABA, Emilio, "El actor ante la comedia clásica", en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1995*, F. B. Pedraza y R. González Cañal (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 115-122.
- HERAS, Guillermo, "Analogía y sintonía: consideraciones dramatúrgicas del trabajo con los clásicos", en *El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo. V Jornadas de teatro clásico español, Almagro, 1982*, J. A. Hormigón (ed.), Madrid, Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, 1983, pp. 61-79.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, "Estreno de *La gran sultana*: teatro de lo otro, amor y humor", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, nº 14.2, 1994, pp. 115-165.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, "Despolarización posmoderna en *La gran sultana*: una ventana de vistas diversas", en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, I. Arellano, M. del C. Pinillos, F. Serralta y M. Vítse (eds.), Toulouse / Pamplona, GRISO / LEMSO, 1996, vol. II, pp. 177-188.
- HERNANZ ANGULO, Beatriz, "Hacia una nueva mimesis: elementos de modernidad en *El anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega", en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*, F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 51-58.
- HIPÓLITO, Carlos, "El actor de hoy frente al teatro del Siglo de Oro", en *Actas de las Jornadas XIV celebradas en Almería (marzo, 1997)*, A. de la Granja, H. Castellón y A. Serrano (coord.), Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1999, págs. 71-78.

- HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.), *El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo. V Jornadas de teatro clásico español, Almagro, 1982*, Madrid, Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, 1983.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, vol. 2, Madrid, Asociación de Directores Escena de España, 1991.
- HUERTA CALVO, Javier *et alii*, *Diccionario del Teatro Español*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.
- HUERTA CALVO, Javier, “Primera parte. Análisis”, *Cuadernos de Teatro Clásico. Clásicos entre siglos*, nº 22, J. Huerta Calvo (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 25-160.
- HUERTA CALVO, Javier, “La Compañía Nacional: la fiesta de los clásicos”, *Cuadernos de Teatro Clásico. 25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, nº 28, vol. I, M. Zubietta (dir.), 2012, pp. 69-82.
- HUERTA, Teresa, “Tiempo de iniciativa en la *Fuenteovejuna* de Federico García Lorca”, *Hispania*, nº 78, 1995, pp. 480-487.
- IGLESIAS, Noelia, “De José Luis Alonso a Mariano De Paco: *El galán fantasma* de Calderón desde 1981”, en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, M. Bastianes, E. Fernández y P. Mascarell (eds.), Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 163-181.
- JAMESON, Fredric, “El posmodernismo y la sociedad de consumo”, en *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo (1983-1998)*, Buenos Aires, Manantial, 1999, p. 15-38.
- JAMESON, Fredric y ZIZEC, Slavoj, *Estudios culturales, reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- JOHNSTON, R. M., “Asymetry and the spectator's experience in Calderon's *El médico de su honra*”, *BCom*, nº 44, 1992, pp. 51-71.
- JURADO SANTOS, Agapita, *Tolerancia y ambigüedad en La gran sultana de Cervantes*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- KIRSCHNER, Teresa J., “Los disfraces de Belisa: incursión en *Las bizzarrias de Belisa*, de Lope de Vega”, en *La década de Oro de la comedia española (1630-1640). Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*, F. B. Pedraza y R. González Cañal (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 61-83.
- KOWZAN, Tadeusz, “Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle”, *Diogenes*, nº 61, 1968, pp. 59-90.
- KOWZAN, Tadeusz (1975), *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992.
- KUHN, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1971.
- LACAN, Jacques, “Aun”, en *Seminario XX*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1981, p. 11.



- LAWRANCE, Jeremy, "A Note on Scenic Form in *El castigo sin venganza*", en *The Discerning Eye: Studies Presented to Robert Pring-Mill on his Seventieth Birthday*, N. Griffin et alii (eds.), Llangrannog, Dolphin Books Co., 1994, pp. 57-76.
- LÁZARO, Alicia, "Galantes y cortesanos", en *Dossier de prensa de Las manos blancas no ofenden*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2008.
- LEWIS-SMITH, Paul, "Cervantes como poeta del heroísmo: de la *Numancia* a *La gran sultana*", en *Memoria de la palabra: actas del VI congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 julio 2002*, vol. II, M. L. Lobato y F. Domínguez Matito (eds.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 1155-1163.
- LEYVA, Juan, "Métrica y teatralidad en Lope de Vega: *Las bizarrías de Belisa*", en *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, A. González (ed.), México, El Colegio de México, 2000, pp. 91-112.
- LONDON, Jhon, *Claves de La verdad sospechosa: Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid, Ciclo, 1990.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "Vista a Oriente: la española en Constantinopla", *Cuadernos de Teatro Clásico. Cervantes y el teatro*, nº 7, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992, pp. 31-46.
- LORCEY, Jacques, *La Comédie-Française*, Fernand Nathan, Paris, 1981.
- MALGESINI, Graciela, y GIMÉNEZ, Carlos, *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*, Madrid, Catarata, 2000.
- MAMET, David, *Manifiesto*, Barcelona, Seix Barral, 2011.
- MANCEBO, Yolanda, "El castigo sin venganza de Lope de Vega, a escena", en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 2012*, F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 61-81.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARINIS, Marco de, *Comprendre el teatre*, Barcelona, Institut del teatre, 1998.
- MARQUERÍE, Alfredo, *Desde la silla eléctrica*, Madrid, Editora Nacional, 1942.
- MARRAST, Robert, *Cervantès dramaturge*, París, L'Arche, 1957.
- MARSILLACH, Adolfo, "Teatro clásico hoy: la experiencia de un director", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J. M. Díez Borque (ed.), London, Tamesis, 1989, p. 167-170.
- MARSILLACH, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca*, Barcelona, Tusquets, 1998.

- MARSILLACH, Adolfo, "Una Compañía Nacional de Teatro Clásico", en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 21-22.
- MARSILLACH, Adolfo, "Nosotros y la fiesta", en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 116-117.
- MASCARELL, Purificació, "Finea, Casandra y Belisa en el siglo XX. Actualizaciones de Lope de Vega por la CNTC", en *Don Galán. Revista de investigación teatral*, nº 2, 2012, consultable en: <<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/index.php>>
- MASCARELL, Purificació, "Lope de Vega y la historia en los escenarios de los siglos XX y XXI", *Anuario Lope de Vega*, vol. 18, 2012, pp. 256-273, consultable en: <<http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v18-mascarell>>
- MASCARELL, Purificació, "El erotismo del teatro clásico español: los montajes de Eduardo Vasco al frente de la CNTC (2004-2010)", en *Actas del XXI Seminario Internacional del SELITEN@T. Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), Visor, Madrid, 2012, pp. 297-309.
- MASCARELL, Purificació, "Finea, Casandra y Belisa en el siglo XX. Actualizaciones de Lope de Vega por la CNTC", *Don Galán. Revista de investigación teatral*, nº 2, 2012, consultable en: <[http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2\\_8](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_8)>
- MASCARELL, Purificació, "El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XX", *Teatro de palabras*, nº 7, 2013, pp. 305-317, consultable en: <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07Rep/17MascarellPurificacio.pdf>>
- MASCARELL, Purificació, "El veneno del teatro, segunda parte", blog *El patio de comedias*, 25/05/2013, consultable en: <<http://elpatiodecomedias.wordpress.com>>
- MASCARELL, Purificació, "El caballero de Olmedo en la Compañía Nacional de Teatro Clásico", en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"*, A. Bègue y E. Herrán (eds.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 963-971.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, "El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)", *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 5, 1990, pp. 187-207.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, *De teatro. La preparación del espectador*, Kassel, Edition Reichenberger, 2013.
- MIRÓ, Pilar, "La sencillez entre líneas de *La verdad sospechosa*" (programa de mano), en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía de Teatro Clásico, 2006, pp. 109-110.
- MIRÓ, Pilar, programa de mano de *El anzuelo de Fenisa*, en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía de Teatro Clásico, 2006, pp. 179-80.
- MONLEÓN, José, "El director de escena como elemento revolucionario de nuestro teatro", *Primer Acto*, nº 74, 1966, pp. 10-23.

- MONLEÓN, José, "Teatro Español: Tirso y Valle-Inclán", *Primer Acto*, nº 121, 1970, pp. 52-53.
- MONLEÓN, José, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- MONLEÓN, José, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Primer Acto-Fundación Rafael Alberti, 1990.
- MONTERO REGUERO, José (ed.), *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, Madrid, Castalia, 1999.
- MUÑOZ CARABANTES, Manuel, *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España. (desde 1939 a nuestros días)*, tesis doctoral dirigida por Luciano García Lorenzo, Universidad Complutense de Madrid, 1992, consultable en: <<http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3000901.pdf>>
- MUÑOZ CARABANTES, Manuel, "El teatro de Cervantes en la escena española entre 1939 y 1991", *Cuadernos de Teatro Clásico. Cervantes y el teatro*, nº 7, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992, pp. 141-195.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, "Pilar Miró ante el teatro clásico", *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 26, nº 1, 2001.
- NIEVA, Francisco, "La adaptación de los clásicos, un falso problema", en *El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo. V Jornadas de teatro clásico español*, Almagro, 1982, J. A. Hormigón (ed.), Madrid, Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, 1983, pp. 46-57.
- NIEVA, Francisco, *Las cosas como fueron*, Madrid, Espasa, 2002.
- NIEVA, Francisco, *Tratado de escenografía*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2000.
- OLEZA, Joan y FERRER, Teresa (eds.), "Introducción", *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, edición, introducción y notas de J. Oleza y T. Ferrer, Barcelona, Planeta, 1986, pp. IX-XCI.
- OLEZA, Joan, "La comedia: el juego de la ficción y del amor", *Edad de Oro*, nº 10, 1990, 203-220.
- OLEZA, Joan, "Las comedias de pícaro de Lope de Vega: Una propuesta de subgénero", en *Comedias y comediantes*, M. Diago y T. Ferrer (eds.), Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 165-188, citado por la versión electrónica consultable en: <<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/picaros.PDF>>
- OLEZA, Joan, "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: El rumor de las diferencias", en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (eds.), Edition Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 235-250.
- OLEZA, Joan, "Vencer con arte mi fortuna espero. La evolución del primer Lope al Lope del Arte Nuevo", en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega, D. McGrady (ed.), Barcelona, Crítica, 1997, pp. I-LV, citado por la versión electrónica consultable en: <<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/vencer.PDF>>

- OLEZA, Joan (ed.), *La estrella de Sevilla*, atribuida a Lope de Vega, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998.
- OLEZA, Joan, “La traza y los textos. A propósito del autor de *La estrella de Sevilla*”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, 1999*, C. Strosetzki (coord.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 42-68.
- OLEZA, Joan, “El teatro clásico español: metamorfosis de la historia”, *Diablotexto*, nº 6, 2002, pp.127-64.
- OLEZA, Joan (dir.), *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega. ARTELOPE*, 2012, consultable en: <<http://artelope.uv.es>>
- OLEZA, Joan, “El auge escénico de la comedia ha desligado el teatro barroco del «espíritu nacional» de Franco”, en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, M. Bastianes, E. Fernández y P. Mascarell (eds.), Kassel, Reichenberger, 2014, pp. IX-XIII.
- OLIVA, César, “Adaptar a los clásicos, he ahí la cuestión”, en *La Comedia*, J. Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 427-433.
- OLIVA, César, *La verdad del personaje teatral*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004.
- OLIVA, César, *La última escena: teatro español de 1975 a nuestros días*, Madrid, Cátedra, 2004.
- OLIVA, César, “La dramaturgia de los clásicos: el ejemplo de Calderón de la Barca”, *ADE teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 103, 2004, pp. 42-46.
- OLIVA, César, *Adolfo Marsillach. Las máscaras de su vida*, Madrid, Síntesis, 2005.
- OLIVA, César, *Versos y trazas*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009.
- OLIVA, César, “El arte de Lope en la escena española del siglo XX”, *RILCE. Revista de filología hispánica*, vol. 27, nº 1, 2011, pp. 161-173.
- OLIVA, César, “Vigencia del teatro clásico”, *Mercurio*, nº 131, 2011, pp. 8-9.
- ORDÓÑEZ, Marcos, *Telón de fondo*, Barcelona, El Aleph, 2011.
- PADILLA, Graciela y REQUEIJO, Paula, “La *sitcom* o comedia de situación: Orígenes, evolución y nuevas prácticas”, *Fonseca. Journal of Communication*, nº 1, 2010, pp. 187-218.
- PALACIO FERNÁNDEZ, Emilio, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”, en *Historia del Teatro en España, II: Siglo XVIII. Siglo XIX*, J. M. Díez Borque (dir.), Madrid, Taurus, 1988, pp 57-376.
- PARDO MOLINA, Irene, y SERRANO, Antonio, “Mesa redonda: «Teatro del Siglo de Oro en la escena actual». Intervienen Alberto Castilla, César Oliva, Manuel Canseco y Roberto Alonso”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las XV Jornadas de teatro del Siglo de Oro celebradas en Almería*, I. Pardo y A. Serrano (coord.), Almería,

Instituto de Estudios Almerienses, 2001, pp. 245-269.

- PÁRAMO, José Antonio (dir.), *Peribáñez y el Comendador de Ocaña, Estudio 1*, 1970, consultable en: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/estudio-1/estudio-1-peribanez-comendador-ocana/867649/>>
- PATERSON, Alan K. G., "Reversal and Multiple Role Playing in Alarcón's *La verdad sospechosa*", *Bulletin of Hispanic Studies*, nº 61, 1984, pp. 261-68.
- PAULSON, William, "El futuro de los pasados", en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, E. García Santo-Tomás (coord.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 461-470.
- PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998.
- PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000.
- PEDRAZA, Felipe B., "El teatro mayor de Cervantes. Comentarios a contrapelo", en *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (El Toboso, 23-26 de abril de 1998)*, J. R. Fernández de Cano y Martín (coord.), El Toboso, Ayuntamiento de El Toboso, 1999, pp. 19-38.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., "Calderón en escena. Recuerdos de un espectador", en *Calderón de la Barca desde la modernidad*, F. B. Pedraza Jiménez et alii (eds.), Madrid, Fernando Rielo, 2001, pp. 9-27.
- PEDRAZA, Felipe, "Tres espectáculos calderonianos en la CNTC", *Cuadernos de Teatro Clásico. Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2000*, nº 15, J. M. Díez Borque (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2001, pp. 27-52.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., "El resurgir escénico de las comedias de comendadores", en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, E. García Santo-Tomás (ed.), Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2002, pp. 379-404.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., "*La dama boba* y *Peribáñez*: las huellas del tiempo", *Cuadernos de Teatro Clásico. Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002*, nº 17, F. B. Pedraza (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2003, pp. 13-40.
- PEDRAZA, Felipe B., "Adolfo Marsillach ante el repertorio clásico", *Lectura y signo*, nº 1, 2006, pp. 333-347.
- PEDRAZA, Felipe, "El estatuto genérico de *El pintor de su deshonra*", en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (homenaje a Jesús Sepúlveda)*, I. Arellano y E. Cancelliere (eds.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 341-355.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega, vida y literatura*, Valladolid, Universidad de Valladolid / Olmedo Clásico, 2008.
- PEDRAZA, Felipe, “Calderón, el canon y el repertorio”, *Anuario calderoniano*, nº 3, 2010, pp. 275-293.
- PELÁEZ, Andrés (dir.), *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)*, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.
- PELÁEZ, Andrés *et alii*, “El actor y la actriz ante el teatro clásico (Mesa redonda)”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las XII-XIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro celebradas en Almería*, J. J. Berbel Rodríguez (coord.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 321-336.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés “La puesta en escena en este siglo de la comedia del Siglo de Oro entre 1630 y 1640”, en *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*, F. B. Pedraza y R. González Cañal (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 191-211.
- PELÁEZ, Andrés, “*El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño* y *La dama duende* en los escenarios españoles en el siglo XX”, *Cuadernos de Teatro Clásico. Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2000*, nº 15, J. M. Díez Borque (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2001, pp. 15-26.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (ed.), *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, Madrid, Cátedra, 2012.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, “Las muchachas Penagos”, en *Rafael de Penagos (1889-1954) en las Colecciones MAPFRE*, F. J. Pérez Rojas (coord.), Madrid, MAPFRE, 2006, pp. 194-244.
- PÉREZ SIERRA, Rafael, *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, nº 32, 1994.
- PÉREZ SIERRA, Rafael, “Versión cinematográfica de *El perro del hortelano*”, en *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 1995*, F. B. Pedraza y R. González Cañal (eds.), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 107-114.
- PÉREZ SIERRA, Rafael (ed.), *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1997.
- PÉREZ SIERRA, Rafael, “Historia de una experiencia: *El perro del hortelano*”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las XIV Jornadas de teatro del Siglo de Oro celebradas en Almería*, A. de la Granja, H. Castellón y A. Serrano (eds.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 1999, pp. 93-102.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, “*El castigo sin venganza*. Majestuoso”, *Madrid Teatro. El Portal del Arte Escénico*, 30/05/2005, consultable en: <<http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro119.htm>>
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, “El rey basilio y la Compañía Nacional de Teatro Clásico: dos escenificaciones de *La vida es sueño*”, en *El teatro clásico español a través de sus*

- monarcas*, L. García Lorenzo (ed.), Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 379-399.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, "La puesta en escena de los clásicos. La crítica académica", *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, nº 20, 2008, pp. 9-22.
- PITOËFF, Georges, "Puesta en escena", en *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, J. A. Sánchez (ed.), Madrid, Akal, 1999, pp. 379-388.
- POU, Josep María, "Una visión personal: José Luis Alonso", *ADE teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 82, 2000, pp. 297-302.
- POZUELO-YVANCOS, José María, "Lotman y el canon literario", en *El canon literario*, E. Sullà (ed.), Madrid, Arco Libros, 1998.
- PRESOTTO, Marco, "Noticia de Lope de Vega Carpio y de Peribáñez y el comendador de Ocaña", en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, D. McGrady (ed.), Barcelona, Castalia, 2002, pp. 163-191.
- PROFETI, Maria Grazia, "Convención literaria y distanciamiento escénico", *Ínsula*, nº 492, 1987, p. 23.
- PROFETI, Maria Grazia, "Escritura, compañías, destinatarios: Un teatro de la ambigüedad", en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, C. Poupeney, A. Hermenegildo y C. Oliva (eds.), Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999, pp. 55-76.
- RAFTER, Denis, "Los ingleses saben que exportar su teatro clásico equivale a potenciar la economía nacional", en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, M. Bastianes, E. Fernández y P. Mascarell (eds.), Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 338-341.
- RESINA, Joan Ramón, *Los usos del clásico*, Anthropos, Barcelona, 1991.
- REY HAZAS, Antonio, *Miguel de Cervantes: literatura y vida*, Madrid, Alianza, 2005.
- REYES, Mercedes de los, "Una tragedia y una comedia del Lope de senectute en la Compañía Nacional de Teatro Clásico", *Cuadernos de Teatro Clásico. 25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, nº 28, vol. I, M. Zubieta (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2012, pp. 131-154.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.), *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, Madrid, Espasa-Calpe, 2008.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, "La Estrella de Sevilla y Claramonte", *Criticón*, nº 21, 1983, pp. 5-31.

- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Literatura fascista española*, vol. 1, Torrejón de Ardoz, Akal, 1986.
- ROMERA CASTILLO, José, *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel, Reichenberger, 1988.
- ROMERA CASTILLO, José, “Crítica semiótica del teatro del Siglo de Oro en España”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de AISO*, vol. II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992, pp. 869-877.
- ROMERA CASTILLO, José, “*El alcalde de Zalamea*, de Calderón y Francisco Brines (Dos signos en una serie semiótica)”, en *Frutos del árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*, J. Romera Castillo (ed.), UNED, Madrid, 1993.
- ROMERA CASTILLO, José, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2011.
- ROZAS, Juan Manuel, “Texto y contexto en *El castigo sin venganza*”, en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, R. Doménech (ed.), Madrid, Cátedra, 1987, pp. 163-190.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La primera versión de La vida es sueño de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992.
- RUANO DE LA HAZA, José María (ed.), *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, Madrid, Castalia, 1994.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUANO DE LA HAZA, José María, “Pedro Crespo”, *Cuadernos de Teatro Clásico. Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2000*, nº 15, J. M. Díez Borque (dir.), Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2001, pp. 217-230.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor, 1990.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “José Luis Alonso. Su presencia en los Teatros Nacionales”, en *Historia de los Teatros Nacionales*, vol. II, A. Peláez (ed.), Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995, pp. 10-85.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “El teatro áureo en escena: un siglo de debates y espectáculos”, en *Calderón en escena: Siglo XX*, J. M. Díez Borque y A. Peláez (eds.), Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000, pp. 31-55.
- RUFFINI, Franco, *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta mil novecientos*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Estudios de teatro clásico español y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1978.



- RUIZ RAMÓN, Francisco, "El espacio del miedo en la tragedia del honor calderoniana", *Criticón*, nº 23, 1983, pp. 197-223.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, "Una anomalía sociocultural. La recepción hispana del teatro clásico español", *Criticón*, nº 42, 1988, pp. 195-203.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Calderón, nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, "Calderón dramaturgo: ¿clásico y/o contemporáneo?", en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Florencia, 10-14 de julio de 2002*, M. Tietz (ed.), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003.
- SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.
- SAID, Edward W., *Orientalismo*, Debolsillo, Barcelona, 2003.
- SALOMON, Noël, *Lo villano en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985.
- SALVAT, Ricard, "El problema de la creación de un repertorio en los teatros subvencionados españoles", en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las XIV Jornadas de teatro del Siglo de Oro celebradas en Almería, marzo, 1997*, A. de la Granja, H. Castellón y A. Serrano (coord.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1999, pp. 103-122.
- SÁNCHEZ, Galo, "Datos jurídicos acerca de la venganza del honor", *Revista de Filología Española*, nº4, 1917, pp. 292-295.
- SÁNCHEZ, José A. (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.
- SANCHIS SINISTERRA, José, "Adaptar/adoptar", en *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 176-177.
- SANTA-CRUZ, Lola, "Cayetano Luca de Tena, director del Teatro Español de 1942 a 1952", en *Historia de los teatros nacionales (1960-1985)*, vol. I, A. Peláez (ed.), Madrid, INAEM / Ministerio de Cultura, 1993, pp. 68-79.
- SANTA-CRUZ, Lola y PUEBLA, Lola, "Festivales de España: una mancha de color en la España gris", en *Historia de los teatros nacionales (1960-1985)*, vol. II, A. Peláez (ed.), Madrid, INAEM / Ministerio de Cultura, 1995, pp. 189-208.
- SCHEVILL, Rodolfo y BONILLA, Adolfo, "El teatro de Cervantes (Introducción)", en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*, R. Schevill y A. Bonilla (eds.), Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1915-1922, vol. VI, pp. 1-158.
- SERRALTA, Frédéric, "Amor al uso y protagonismo femenino", en *La mujer en el teatro y la novela del XVII: Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 96-106.

- SERRALTA, Frédéric, “La problemática textual de *Las bazarías de Belisa*”, *Anuario Lope de Vega*, nº 2, 1996, pp. 153-169.
- SERRANO, Antonio, “El teatro del Siglo de Oro entre los años 1985-1990”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, A. de la Granja *et alii* (coords.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, pp. 183-198.
- SERRANO, Antonio, “La recepción escénica de los clásicos”, en *Historia del teatro español*, vol. I, J. Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, 2003, pp. 1321-1349.
- SERRANO, Antonio, “Rumores, historias y celebraciones”, *Cuadernos de Teatro Clásico. 25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, nº 28, vol. I, M. Zubieta (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2012, pp. 195-212.
- SEVILLA ARROYO Florencio y REY HAZAS, Antonio, “Introducción”, en *Teatro completo*, F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas (eds.), Barcelona, Planeta, 1987.
- STEINER, George, *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991.
- STEVENSON, N. J., *Moda. Historia de los diseños y estilos que han marcado época*, Lunwerk Editores, Barcelona, 2011.
- STREHLER, Giorgio, *Yo, Strehler: conversaciones con Ugo Ronfani*, Barcelona, Ultramar, 1987.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz, “La verdad sospechosa bajo sospecha: de Ruiz de Alarcón a Pilar Miró”, *Theatralia. Revista de poética del teatro* (ejemplar dedicado a: El signo teatral, texto y representación. I Congreso Internacional de Teoría del Teatro), nº 1, 1996, pp. 225-237.
- SULLIVAN, H. W., *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano, 1654-1980*, Frankfurt am Main / Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
- THACKER, Jonathan, *A Companion to Golden Age Theatre*, Woodbridge, Tamesis, 2007a.
- THACKER, Jonathan, «History of Performance in English», en *The Spanish Golden Age in English: Perspectives on Performance*, C. Boyle, D. Johnston y J. Morris (eds.), London, Oberon, 2007b, pp. 15-30.
- THACKER, Jonathan, “La puesta en escena del teatro clásico español en Gran Bretaña: estado de la cuestión y últimas tendencias”, en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, M. Bastianes, E. Fernández y P. Mascarell (eds.), Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 247-263.
- TORDERA, Antoni, *Texto y representación: historia crítica de la semiótica teatral*, tesis doctoral dirigida por Ángel R. Fernández y González, Valencia, Universidad de Valencia, Departamento de Literatura Española, 1979.
- TORO, Fernando de, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987.
- TRUBIANO, Mario F., “El médico de su honra y El médico de su deshonor”, *Discurso Literario*, nº 7.2, 1990, pp. 431-437.

- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1978.
- UBERSFELD, Anne, *Antoine Vitez: metteur en scène et poète*, Paris, Editions des Quatre-Vents, 1994.
- UBERSFELD, Anne, *La escuela del espectador*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de España, 1997.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1998.
- UMPIERRE, Gustavo, *Song in the Plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function*, Londres, Tamesis, 1975.
- URBINA, Eduardo, "La razón de más fuerza: triple juego en *La verdad sospechosa*", *Hispania*, nº 70, 1987, pp. 724-30.
- URZÁIZ, Héctor, "Los montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico", *Cuadernos de teatro clásico. Clásicos entre siglos*, nº 22, J. Huerta Calvo (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, pp. 171-221.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, Madrid, Cátedra, 1982.
- VALBUENA PRAT, Ángel, "Las ocho comedias de Cervantes", en *Homenaje a Cervantes*, F. Sánchez-Castañer (ed.), Valencia, Mediterráneo, 1950, vol. II, pp. 257-267.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*, vol. III, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, J. M. Rozas (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- VEINSTEIN, André, *La puesta en escena: su condición estética*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, "El teatro de Cervantes en la escena española contemporánea: identidad y vanguardia", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, nº 31, vol. 2, 2006, pp. 5-39.
- VITSE, Marc, "Del canon calderoniano: el singular caso de *El médico de su honra* o prolegómenos para la historia de una catonización", en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*, E. García Santo-Tomás (coord.), Frankfurt am Main / Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 307-334.
- VV. AA., *La Comédie-Française. Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, Eybens, La Comédie-Française, 2009.
- WARDROPPER, Bruce W., "Las comedias de Cervantes", en *Suma cervantina*, J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley (ed.), London, Tamesis, 1973, pp. 147-169.
- WARDROPPER, Bruce W., "Lances y trances en *Antes que todo es mi dama*", *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 1, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1988, pp. 153-159.

- WHEELER, Duncan, *Golden Age Drama in Contemporary Spain*, University of Wales Press, Cardiff, 2012.
- WHICKER, Jules, *The plays of Juan Ruiz de Alarcón*, London, Tamesis Books, 2003.
- WILDE, Oscar (1891), “La verdad de las máscaras. (Apuntes sobre la ilusión)”, en *El crítico artista y otros ensayos*, Madrid, Mauricio d’Ors, 1972, pp. 183-218.
- WILLIAMSON, Edwin, “*La gran sultana*: una fantasía política de Cervantes”, *Donaire*, nº 3, 1994, pp. 52-54.
- YNDURÁIN, Francisco, “Estudio preliminar”, en *Obras de Miguel de Cervantes. Obras dramáticas*, F. Ynduráin (ed.), BAE, 156, Madrid, Atlas, 1962, pp. VII-LXXVII.
- ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.
- ZUBIETA, Mar, *El castigo sin venganza. Cuaderno pedagógico*, nº 16, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2005.
- ZUBIETA, Mar, “Entrevista a Eduardo Vasco, director de *Las bizarrías de Belisa*, de Lope de Vega”, *Las bizarrías de Belisa. Cuadernos Pedagógicos*, nº 26, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2007, pp. 38-41.
- ZUBIETA, Mar, “El complejo y discreto diseño de la política cultural. Entrevista a José Manuel Garrido”, *Cuadernos de teatro clásico. 25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, nº 28, M. Zubieta (dir.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2012, pp. 27-36.

Tudo quanto fazemos, na arte ou na vida,  
é a cópia imperfeita do que pensámos em fazer.

*Livro do desassossego*, Fernando Pessoa

## Agraïments

A tots els treballadors que m'han pagat els estudis des dels quatre anys fins els vint-i-huit. Perquè m'agradaria ser la prova de què l'educació pública i les beques de formació són eines socials útils i necessàries. Espere tornar-los el que m'han donat.

A tots els mestres que m'han acompanyat al llarg de la meua vida acadèmica, primer al CP Gozalbes Vera de Xàtiva, després a l'IES Josep de Ribera i, finalment, a la Universitat de València. Perquè tots ells m'han ensenyat a estimar la cultura i els llibres com el bé més preuat per aconseguir la llibertat.

Als companys de fatigues en aquesta aventura de la investigació filològica. I a tots aquells, filòlegs i teatres, que m'han guiat en aquest camí i han dedicat el seu temps a atendre'm amb un somriure. Ha sigut un privilegi tractar amb ells. Especialment amb Joan Oleza, qui sempre m'ha honorat amb la seua confiança i m'ha regalat tants savis consells.

A la meua tutora, Teresa Ferrer, la persona on professionalitat i humanitat es fusionen de la millor manera possible.

A tota la meua família de carnisers, fusters i llauradors, per ensenyar-me el valor de l'esforç i la constància. Perquè és un autèntic orgull pertànyer a una nissaga de treballadors.

A totes aquelles persones que fan possible la màgia del teatre. Que no s'apague la llum.

I, sobretot, a ma mare i a Paco, que comparteixen valentia i humilitat a parts iguals. A ells els ho dec tot.

